3 1761 07453706 9

Koeppel, Emil
Quellen-studien zu
den dramen

PR
651
K65

Ex Libris

PROFESSOR J. S. WILL

MÜNCHENER
BEITRÄGE ZUR ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.
HERAUSGEGEBEN VON
H. BREYMANN UND E. KOEPPEL.
XI. HEFT.

QUELLEN-STUDIEN

ZU DEN DRAMEN

BEN JONSON'S, JOHN MARSTON'S

UND

BEAUMONT'S UND FLETCHER'S

VON

EMIL KOEPPEL.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1895.

B. H. BLACKWELL LTD.
Booksellers
50 and 51 BROAD STREET
OXFORD

Die in zwanglosen Heften erscheinenden

Münchener

Beiträge zur romanischen und englischen Philologie

sind bestimmt zur Aufnahme von literarhistorischen, grammatischen oder pädagogisch-didaktischen Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen oder der englischen Philologie.

---

1. Heft: Die Quellen der fünf ersten Chester Plays. Von Dr. Heinrich Ungemach. Mk. 4.50.
2. Heft: Quellen, Vorbilder, Stoffe zu Shelley's poetischen Werken. 1. Alastor. 2. Epipsychidion. 3. Adonais. 4. Hellas. Von Dr. Richard Ackermann. Mk. 1.50.
3. Heft: Über den figürlichen Gebrauch der Zahlen im Altfranzösischen. Von Dr. A. Rauschmaier. Mk. 2.70.
4. Heft: Merope im italienischen und französischen Drama. Von Dr. Gottfried Hartmann. Mk. 2.—.
5. Heft: Die Sprache Philippes de Beaumanoir in seinen poetischen Werken. eine Lautuntersuchung. Von Dr. A. C. Albert. Mk. 1.50.
6. Heft: Scarron's Jodelet Duelliste und seine spanischen Quellen. Ein Beitrag zur Geschichte des spanischen Einflusses auf die französische Literatur von Dr. Robert Peters. Mk. 2.—.
7. Heft: John Lyly and Euphuism by Clarence G. Child, M. A. Mk. 2.40.
8. Heft: Die suffixhaltigen romanischen Flurnamen Graubündens. I. Teil: Liquiden-Suffixe. Von Dr. August Kübler. Mk. 2.80.
9. Heft: Methodism in the Light of the English Literature of the Last Century. By Dr. J. Albert Swallow. Mk. 3.—.
10. Heft: Die poetischen Theorien der Plejade nach Ronsard und Dubellay. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissancepoetik in Frankreich. Von Dr. A. Rosenbauer. Mk. 3.50.
11. Heft: Quellen-Studien zu den Dramen Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletcher's. Von Emil Koeppel. 10½ Bg. Mk. 3.60.

Hermann, E., Drei Shakespeare-Studien.

I. Bd. Die Bedeutung des Sommernachtstraums für die Shakespeare-Biographie und die Geschichte des englischen Dramas. Mk. 1.50.

II. Bd. Shakespeare der Kämpfer. Die polemischen Hauptbeziehungen des Midsummer-Night's-Dream und Tempest urkundlich nachgewiesen.

I. Abtlg.: Shakespeare wider John-Lyly. Mk. 2.—.

II. Abtlg.: Shakespeare wider Ben Jonson (Tempest und Volpone). Shakespeare und Senser (Willy und Aetion). Mk. 1.50.

III. u. IV. Abtlg.: Shakespeare wider Greene, Marlowe und Nahs, und die Abfassungszeit des Sommernachtstraums. Mk. 1.50.

☞ Bd. I und II 1/4 zusammen für Mk. 5.—. ☜

— Weitere quellenmässige Beiträge zu Shakespeares litterarischen Kämpfen.

I. Bd. Allgemeine Übersicht. Mk. 2.—.

II. Bd. Die polemischen Beziehungen der lustigen Weiber von Windsor. Mk. 1.50.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/quellenstudienzu00koep

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND E. KOEPPEL.

XI.

QUELLEN-STUDIEN ZU DEN DRAMEN BEN JONSON'S, JOHN MARSTON'S UND BEAUMONT'S UND FLETCHER'S.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1895.

QUELLEN-STUDIEN

ZU DEN DRAMEN

BEN JONSON'S, JOHN MARSTON'S

UND

BEAUMONT'S UND FLETCHER'S

VON

EMIL KOEPPEL.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1895.

PR
651
K65

LIBRARY
OCT 10 1962
UNIVERSITY OF TORONTO

S12173

Vorwort.

Der Zweck dieser Studien ist, eine aus eigener Forschung ergänzte Zusammenfassung alles dessen zu liefern, was wir über die Quellen der auf dem Titelblatt genannten Dramatiker wissen. Weitaus am meisten neues konnte für die Dramen Beaumont's und Fletcher's ermittelt werden, namentlich die italienische Novellistik, deren Einfluss auf diese Dichter bisher unterschätzt worden ist, hat manche Aufklärung geboten. Immerhin bleiben noch viele Quellen zu suchen, und wer nach mir dieses lockende Gebiet durchwandern wird, möge vor allen Dingen erwägen, dass die spanischen Dramatiker von mir nur in beschränktem Masse berücksichtigt worden sind. Im allgemeinen bin zwar auch ich der schon öfters ausgesprochenen Ansicht,[1]) dass die englischen Dramatiker viel lieber und häufiger aus fremdländischen Novellen, als Dramen schöpften, weil ihnen die italienischen und spanischen Prosa-Novellen durch französische und englische Übersetzungen schneller und leichter zugänglich wurden; aber für Fletcher sollen doch bereits spanische Dramen als Muster erkannt worden sein,[2]) und es ist jedenfalls zu hoffen, dass

[1]) Cf. Dyce, *Account of the Lives and Writings of Beaumont and Fletcher*, p. LXVIII q; Ward vol. II p. 240.

[2]) Cf. A. L. Stiefel in der Festschrift für Konrad Hofmann, Erlangen 1890 (Rom. Forschungen V), p. 195: „Einige von den letzten Werken des 1625 verstorbenen John Fletcher [haben] nicht nur, wie schon frühere, spanisches Kolorit, sondern sind, wie mir zu finden gelungen ist, bestimmten spanischen Dramen nachgebildet.“ Hoffentlich findet Stiefel bald die Zeit, uns die Ergebnisse seiner Forschung mitzuteilen, ich möchte ihm nicht gerne vorgreifen.

auf manchen jetzt noch dunklen Punkt von dieser Seite her Licht fallen wird."

Meine Angaben über die Einträge in die Listen der Stationers' Company und über die vermutlichen Entstehungs- und Aufführungs-Termine der einzelnen Dramen beruhen auf Fleay's „Chronicle". Die in diesem Zweige der Forschung herrschende Unsicherheit hat viele Fragezeichen nötig gemacht.

Durch die folgenden Untersuchungen ist mein für die Quellenforschung des Stuart-Dramas gesammeltes Material nicht erschöpft. Aber gerade die Menge des Stoffes hat es mir rätlich erscheinen lassen, vorläufig abzuschliessen und geneigten Kritikern möglichst bald Gelegenheit zu geben, die erheblichen Lücken meiner Forschung mit den Früchten ihrer Belesenheit auszufüllen.

München, Juli 1895.

Emil Koeppel.

Verzeichnis
der Ausgaben und öfters citierten Werke.

Bandello. La Prima, Seconda, Terza Parte de le Nouelle. 3 vol^{i}. In Lucca per il Busdrago 1554.

Beaumont and Fletcher. Works, with Notes and a Biographical Memoir by Alexander Dyce. In 11 vols. London 1842—1846.

Boccaccio. Il Decameron, riscontrato co' migliori testi e con note die P. Fanfani, E. Camerini ed altri. 2 vol^{i}. Milano 1875.

Cervantes. Vida y Hechos del Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha. En quatro tomos. En Haia 1744.

„ Novelas Exemplares. En dos tomos. En Haya 1739.

„ Los Trabajos de Persiles y Sigismunda. En Madrid 1625.

Collier, J. P. Cf. Heywood.

Collins, J. Ch. Cf. Tourneur.

Dekker, Thomas. Dramatic Works. Now 1st collected. In 4 vols. London 1873.

Dunlop-Liebrecht. Geschichte der Prosadichtungen. Berlin 1851.

Dyce, Alexander. Cf. Beaumont and Fletcher.

Fleay, Frederick Gard. Biographical Chronicle of the English Drama 1559—1642. In 2 vols. London 1891.

Gifford, William. Cf. Jonson.

Halliwell, J. O. Cf. Marston.

Heywood, Thomas. Dramatic Works. With a Life of the Poet and Remarks on his Writings, by J. P. Collier. In 2 vols. London, printed for the Shakespeare Society, 1850—51.

Jacobs, Joseph. Cf. Painter.

Jonson, Ben. Works. Ed. by William Gifford. In 9 vols. London 1816.

Koeppel, Emil. Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der englischen Litteratur des 16. Jahrhunderts. (Quellen und Forschungen LXX), Strassburg 1892. Citiert: Studien.

Landau, Marcus. Beiträge zur Geschichte der italienischen Novelle. Wien 1875.

„ Die Quellen des Dekameron. Stuttgart 1884.

Langbaine, Gerard. Account of the English Dramatick Poets. Oxford 1691.

Marston, John. Works. Ed. by J. O. Halliwell (Library of Old Authors). In 3 vols. London 1856.

Painter, William. Palace of Pleasure. Now again edited for the fourth time by Joseph Jacobs. In 3 vols. London 1890.

Rapp, Moriz. Studien über das englische Theater. Erste und zweite Abteilung. Tübingen 1862.

Reinhardstöttner, Carl von. Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele. Leipzig 1886.

Shakespeare, William. Works. Ed. by Wm G. Clark and Wm Aldis Wright (Globe Edition). London 1880.

Studien. Cf. Koeppel.

Tourneur, Cyril. Plays and Poems. Ed. with Critical Introduction and Notes by J. Churton Collins. In 2 vols. London 1878.

Ward, A. W. History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. In 2 vols. London 1875.

Ben Jonson.

The Case is Altered. — Dass dieses Stück[1]) als einer der ersten, wenn nicht der erste dramatische Versuch Ben Jonson's anzusehen ist, wird auch dadurch wahrscheinlich gemacht, dass es in weit höherem Grade als irgend ein anderes Werk des Dichters nach berühmten dramatischen Mustern komponiert ist. Der Mailänder Graf Ferneze hat den jüngeren seiner beiden Söhne, Camillo, im zarten Alter verloren bei der Erstürmung Vincenzas durch die Franzosen; er hält ihn für tot. Ungefähr 19 Jahre später wird sein älterer Sohn, Paulo, von den Franzosen gefangen genommen, doch fügt es sich günstig, dass auch dem Grafen ein vornehmer Franzose als Gefangener ausgeliefert wird, Chamont, der gegen Paulo ausgetauscht werden soll. Sofort wird ein Begleiter Chamont's abgesandt, um den Austausch zu vermitteln; zur grossen Erbitterung des Grafen stellt es sich heraus, dass dieser auf freien Fuss gesetzte Vermittler der echte Chamont ist, während er nur einen Freund desselben in Händen behalten hat. Die glatte Lösung des Knotens wird bewerkstelligt, indem Chamont mit Paulo zurückkehrt und dessen Stellvertreter sich als der tot geglaubte Sohn Ferneze's entpuppt. Der Verlust des einen Sohnes, die Gefangennahme des anderen, der Rollentausch, die Erkennung des Verlorenen — die ganze Intrigue stammt aus den „Captivi" des Plautus (Hegio — Count Ferneze, Philopolemus — Paulo Ferneze, Tyndarus — Camillo Ferneze, Philocrates — Chamont).[2])

[1]) Entstanden gegen Ende des Jahres 1598; gedruckt 1609.

[2]) Cf. Langbaine p. 298; Gifford vol. VI p. 397; Reinhardstöttner p. 346 ff.

Ben Jonson's Drama zeigt uns aber ausserdem noch einen sich arm stellenden Geizhals, Jaques, den Besitzer einer schönen Tochter und eines Goldschatzes, welchen er wie seinen Augapfel behütet. Die schöne Rachel zieht viele Freier an, in jedem dieser Werber vermutet Jaques, der nur an seinen Schatz denkt, einen Dieb und schliesslich wird er auch wirklich bestohlen. Der Charakter des Geizhalses, sein Benehmen gegen die Freier der Tochter, die Art und Weise, wie er bestohlen wird — alles ist der fragmentarisch überlieferten „Aulularia" des Plautus entlehnt (Euclio — Jaques; der alte Megadorus, der Phædra ohne Mitgift heiraten will — Count Ferneze; der Dieb Strobilus — Onion).[1])

Der bestohlene Jaques wird in seiner Verzweiflung zum Verräter an sich selbst, er muss gestehen, dass er selbst das Mädchen und das Gold seinem ehemaligen Herrn, dem alten Lord Chamont, geraubt habe. Da stossen wir nun wieder auf ein Motiv der „Captivi" — Jaques hat dieselbe Sünde auf dem Gewissen, wie der Sklave Stalagmus, der das Söhnchen seines Herrn geraubt hat.

Die beiden von dem englischen Nachahmer geschickt verschlungenen Fäden sind schliesslich dadurch verknüpft, dass Paulo Ferneze Rachel heiratet. Bei der flüchtigen Skizzierung des Verhältnisses zwischen Rachel und ihrem vermeintlichen Vater, bei der Flucht des Mädchens zu ihrem Geliebten (Act V sc. 1), und besonders bei den Worten des in einem Atem den Verlust seines Goldes und seiner Tochter beklagenden Jaques (Act V sc. 1), wird Ben Jonson wohl an zwei erst vor kurzem auf der Londoner Bühne erschienene Gestalten gedacht haben — an Shylock und Jessica.[2])

Every Man in his Humour. — In der ersten Form dieses Lustspiels[3]) (Act V sc. 1; cf. vol. I p. 158 Anm.) beklagt

---

[1]) Cf. Langbaine p. 298; Gifford l. c. pp. 348 f., 367, 372, 389 f.; Reinhardstöttner p. 346 ff.

[2]) Cf. Ward vol. I p. 190 Anm., p. 558 Anm. 1.

[3]) Eingetragen in das S[tationers'] R[egister] am 14. August 1600; ältester uns erhaltener Druck die Quarto von 1601.

Ben Jonson, dass die Poesie in den Werken vieler Dichterlinge ärmlich und lahm erscheine, mit Überresten und alten, abgetragenen Lumpen ausgeflickt und halb verhungert mangels der ihr nötigen Nahrung, der heiligen Erfindung: *Half starv'd for want of her peculiar food, Sacred invention!* Mit den schärfsten Worten werden den Zeitgenossen ihre literarischen Diebstähle, *their stolen wares*, vorgeworfen. Der Text der Folio-Ausgabe 1616 weist diese Stelle nicht mehr auf, was wir ihrer dichterischen Schönheit wegen bedauern, aber kaum befremdlich finden werden, wenn wir erwägen, dass Ben Jonson's Werke selbst von Entlehnungen aller Art wimmeln, dass auch in „Every Man in his Humour" der gelehrte Leser auf Schritt und Tritt an Horaz, Juvenal und andere Klassiker erinnert wird.

Gleichwohl wird man dem Verfasser das Recht zugestehen müssen, gerade in dieser Komödie das Verdienst der freien Erfindung stark zu betonen. Nicht als ob deren Handlung eine besonders kunstvoll verschlungene, an überraschenden Wendungen reiche wäre — aber so wie sie ist, ist sie Ben Jonson's Schöpfung, es hat sich für den Plan von „Every Man in his Humour" keine unmittelbare Vorlage nachweisen lassen. Motive der klassischen Komödie sind reichlich verwendet,[1]) die Gruppierung derselben zu einem neuen Ganzen jedoch ist des Dichters eigenes Werk.

Every Man out of his Humour. — Auch in dieser satirischen Komödie[2]) (im Vorspiel; cf. vol. II p. 15) schmäht Ben Jonson seine Zeit, in der sich jeder knechtisch nachahmende Geist, *every servile imitating spirit*, als Dichter aufspielen dürfe. Er lässt sein eigenes Werk der Vetus Comoedia vergleichen (Vorspiel p. 22) und gedenkt spöttisch der verwickelten, mit Possen vermischten Liebesintriguen der zeitgenössischen Komödie (Act III sc. 1, p. 113). Leider hat er selbst über der Einführung und Charakterisierung seiner zahlreichen Figuren die Handlung gänzlich vernach-

[1]) Cf. Reinhardstöttner p. 675 ff.

[2]) SR. 8. April 1600; gedruckt 1600.

lässigt; der höchst unklare Plan seines Spieles bietet der Quellenforschung keine Anhaltspunkte. Originalität muss man dem Dichter auch in diesem Falle zugestehen, doch ist es eine Art von Originalität, gegen welche man mit einer von Scene zu Scene sich erhöhenden Stimme zu protestieren geneigt ist.

Cynthia's Revels; or, The Fountain of Self-Love. — Die uns nun bis zum Überdruss bekannten Töne werden auch in der *Induction* dieses für den Hof bestimmten Stückes[1]) wieder angeschlagen: aufs neue wird die *servile imitation* der Dramatiker gebrandmarkt, aufs neue werden die Dichter verhöhnt, welche ihre Scenen mit dem Material alter Bücher stopften und stets von den Tellern anderer Leute ässen (vol. II p. 226f.). Man empfindet die Wiederholung dieser selbstgefälligen, die eigene Ware anpreisenden Spöttereien um so unangenehmer, weil Ben Jonson's Unfähigkeit, aus eigenen Mitteln eine spannende Handlung zu gewinnen, sich in „Cynthia's Revels" noch weit peinlicher verrät, als in „Every Man out of his Humour". Ein Plan für den Bau des ganzen Stückes lässt sich nicht erkennen, und in den locker aneinander gereihten Scenen sehen wir den Dichter bereits gezwungen sich selbst zu kopieren: die Scene, in welcher der Tölpel Asotus von Amorphus instruiert wird, wie er sich den Damen des Hofes gegenüber zu benehmen habe (Act III sc. 3, p. 285ff.), ist eine breite Ausführung des Gespräches, von Macilente und Sogliardo in „Every Man out of his Humour" (Act V sc. 1, p. 170f.).

Überaus interessant als satirisches Zerrbild des Lebens und Treibens am Hofe der alten Elisabeth, und reich an fesselnden Einzelheiten, wie jedes Werk Ben Jonson's, zeigt uns dieses höfische Spiel sein Geschick als *playwright* auf dem niedrigsten Punkte. Jeder Sinn für die Forderungen, die Ökonomie der Bühne scheint ihm verloren gegangen zu sein.

The Poetaster; or, His Arraignment. — Für dieses Gelegenheitsstück[2]) war dem Verfasser glücklicherweise ein

[1]) SR. 23. Mai 1601; gedruckt 1601.
[2]) SR. 21. Dezember 1601; gedruckt 1602.

bestimmtes Ziel der dramatischen Aktion gesetzt: sie musste in der Bestrafung des Dichterlings Crispinus und seines Genossen Demetrius gipfeln. Das Mittel, diese Katastrophe drastisch zu gestalten, fand Ben Jonson nicht in seiner Phantasie, sondern in seinem Gedächtnis: Lucian's „Lexiphanes" diente ihm als Muster. Genau so wie der Arzt Sopolis auf Veranlassung des Lykinos dem Lexiphanes ein Brechmittel eingibt, um ihn von seinen gesucht altertümelnden Redensarten zu befreien,[1]) lässt Horaz-Ben Jonson den Crispinus-Marston Pillen schlucken, welche eine grössere Anzahl auffälliger Worte und Phrasen an das Tageslicht befördern.[2]) Es gehörte Ben's ästhetische Rücksichtslosigkeit dazu, diese Scene aus einem Dialog auf die Bühne zu verpflanzen.

Auch auf dem langen, nicht immer lohnenden Weg, der zu dieser merkwürdigen Katharsis führt, finden wir manches längst erkannte. fremde Gut. Der sich kostbar machende Sänger Hermogenes (Act II sc. 1, p. 424 ff.) stammt aus Horaz (Serm. Lib. I, 3: *Omnibus hoc vitium est cantoribus*); die berühmte 9. Satire des 1. Buches (*Ibam forte via sacra*) füllt in breiter Dramatisierung den Anfang des 3. Aktes (p. 430ff.); den Schluss desselben Aktes bildet in der Ausgabe letzter Hand eine Übersetzung der 1. Satire des 2. Buches (*Sunt quibus in satira*), eine vollkommen überflüssige Hemmung des an und für sich schleppenden Ganges der Handlung, deren sich der Dichter in der editio princeps noch nicht schuldig gemacht hatte.[3]) Die in der Studierstube des Dichters, fern der Bühne, redigierte Folio des Jahres 1616 bietet viele dieser lästigen Verbreiterungen.

Mitten in dieser dramatischen Satire sehen wir den verbannten Ovid seufzend vor dem Palast seiner Geliebten, der Kaisertochter Julia, stehen (Act IV sc. 7, p. 493ff.). Julia

---

[1]) Cf. Lucianus ab J. Bekkero recogn. Lipsiae 1853; vol. II p. 339 ff.

[2]) Act. V sc. 1; vol. II p. 524 ff. Fleay, Chronicle vol. II p. 73 f., gibt eine Liste der gebrochenen Worte mit Verweisen auf Marston, soweit er sie in dessen Werken gefunden hat.

[3]) Cf. Gifford vol. II p. 464 f. und den Text dieser Übersetzung p. 534 ff.

erscheint oben an ihrem Fenster, die Liebenden klagen sich ihr Leid, Ovid will gehen, wird von Julia zurückgehalten, Julia will sich zurückziehen, Ovid beschwört sie, noch zu bleiben — Romeo und Juliet in antikem Kostüm.[1]) So wenig diese sentimentale Scene in das derbe Spiel passt, so ist sie doch des herrlichen Vorbildes nicht ganz unwürdig, sie enthält viele schöne Verse und eines der feinsten Gleichnisse der ganzen Dichtung Ben Jonson's.[2])

Ausserdem hat der Dichter, wie bereits für „Cynthia's Revels", auch für den „Poetaster" Anleihen bei sich selbst gemacht. Die nach höfischen Manieren und Festen trachtende römische Bürgersfrau Chloe, die ihren Gatten Albius so schlecht behandelt, ist eine Wiederholung der Fallace in „Every Man out of his Humour", von deren Launen ihr Gatte Deliro so viel zu leiden hat.[3]) Pantilius Tucca schwört hoch und teuer, dass er den Horaz beim nächsten Zusammentreffen prügeln werde, und begrüsst den plötzlich erscheinenden Horaz auf das freundlichste (Act IV sc. 5, p. 490 f.) — eine Feigheit, mit welcher sich schon Bobadill in „E. M. in his H." (Act IV sc. 5; cf. vol. I p. 123 f.) einen Lacherfolg gesichert hatte.

Dass Ben Jonson bei der Schöpfung dieser dramatischen Satire oft des Strafgerichtes gedacht hat, welches Aristophanes in seinen „Fröschen" über die griechischen Dramatiker abhielt,[4]) ist bei seiner genauen Kenntnis der Klassiker nicht zu bezweifeln. Wie Aristophanes zahlreiche Stellen zeitgenössischer Dramen parodiert, gibt auch der Engländer

---

[1]) Cf. Rapp p. 224.

[2]) Julia spricht:

> Ay me, that virtue, whose brave eagle's wings
> With every stroke blow stars in burning heaven,
> Should, like a swallow, preying towards storms,
> Fly close to earth, and with an eager plume
> Pursue those objects which none else can see,
> But seem to all the world the empty air! (p. 495).

[3]) Cf. Fleay, Chronicle vol. II p. 367.

[4]) Cf. Gifford vol. II p. 550: *The chief object of his imitation was the ‚Frogs' of Aristophanes.*

satirische Proben aus einigen Bühnenwerken seiner Zeit, Proben von *king Darius' doleful strain*, von Kyd's, Peele's und anderer dramatischem Stile (Act III sc. 1, p. 455ff.). Freilich braucht er die Anregung zu dieser Art der Satire nicht dem Griechen zu verdanken: im Zeitalter der Elisabeth wurde es bald Sitte, dass sich die gedrängt stehenden Dramatiker gegenseitig durch Parodien neckten. Das älteste mir bekannte Beispiel ist Basilisco's Nachäffung der Worte des sterbenden Tamburlaine;[1]) Shakespeare's Pistol hat diese kritische Methode mit besonderer Virtuosität geübt und vielen Späteren als leuchtendes Vorbild gedient. Dem Plane der „Frösche" hat Ben Jonson nichts entlehnt; auf seinen Humor kann man auch für den „Poetaster" das ihm oft gespendete Beiwort „aristophanisch" anwenden, nachdem man den üblichen Abzug für die dem Engländer gänzlich mangelnde kecke und freche Anmut des Griechen gemacht hat.

Sejanus his Fall. — Begreiflicherweise hatten es die von Ben Jonson so oft und so schonungslos als Nachahmer geschmähten Autoren nicht unterlassen, ihm seine eigenen zahllosen Entlehnungen aus den Klassikern vorzuwerfen[2]) — eine Kühnheit, wofür sie von dem scharfzungigen Dichter als mit ihren Rüsseln den Garten der Musen aufwühlende und entwurzelnde Schweine und der Tugend feindliche Maulwürfe bezeichnet wurden.[3]) Um ihrem Tadel, in welchem der Vorwurf des Plagiats lag, seinen Stachel zu nehmen, hat Jonson sein nächstes Werk, seine erste Römer-Tragödie „Sejanus his Fall",[4]) mit einem fortlaufenden Kommentar versehen, mit

---

[1]) Cf. E[nglische] St[udien] vol. XVIII p. 126.

[2]) Über diese — sehr berechtigten — Vorwürfe hatte Ben Jonson schon im „Poetaster" quittiert, indem er den Demetrius sagen liess:

> And, but that I would not be thought a prater
> I could tell you he were a translator.
> I know the authors from whence he has stole,
> And could trace him too, but that I understand them not full and whole (Act V sc. 1, vol. II p. 521).

[3]) In der Epistel *To the Reader* vor der editio princeps des Sejanus.

[4]) SR. 2. November 1604; gedruckt 1605.

reichlichen Verweisen auf die von ihm benutzten Quellenwerke. Für seine zwei wichtigsten Gewährsmänner, für Tacitus und Dion Cassius Cocceianus hat der philologisch geschulte Dichter sogar die Ausgaben genannt, deren er sich bediente — der Quellenforscher kann somit die Hände in den Schoss legen und sich ruhig und bewundernd den mächtigen Bau betrachten, welchen Ben Jonson mit kunstvoller Verwendung dieser Steine errichtet hat.

Volpone; or, The Fox. — Die Haupthandlung dieses Schauspiels [1]) ist aus einer Episode des satirischen Schelmenromans des Petronius Arbiter herausgewachsen. [2]) Dem sich krank stellenden Eumolpus und seinen spitzbübischen Genossen entspricht Volpone mit seinem Gesinde; die den Eumolpus mit Geschenken überhäufenden Erbschleicher, die *corvi* der Stadt Croton vertritt bei Ben das würdige venetianische Kleeblatt Voltore, Corbaccio und Corvino, zu welchen sich die Engländerin Lady Would-be gesellt.

Auch einen der zur Schürzung des dramatischen Knotens nötigen Fäden verdankt Ben Jonson dem uns zerrissen überlieferten Gespinste des Römers — die ihre Tochter der Lust des Eumolpus opfernde Matrone Philomela stand offenbar Modell für den zur Prostituierung seiner Gattin bereiten Corvino. Um auch diesen Teil der Handlung durch die Haupttriebfeder des ganzen Stückes, die blinde Habgier und gegenseitige Eifersucht der Erbschleicher, in Bewegung setzen zu lassen, hat sich Ben Jonson aller Wahrscheinlichkeit nach des alttestamentlichen Berichtes über die letzten Tage des Königs David (Könige I, 1, 1ff.) erinnert [3]) — die schöne Celia soll die Rolle der Abisag von Sunem spielen.

Viel weniger geschickt ist die von Jonson frei geschaffene Parallel-Figur der Celia eingeführt — Bonario, der Sohn des Corbaccio. Dieser alte Sünder hat sich auf Anstiften des Mosca bereit erklärt, ein Testament zu gunsten Volpone's

---

[1]) Gedruckt 1607/8.

[2]) Cf. Gifford vol. III pp. 174, 182; Holthausen, Anglia XII 519 ff.

[3]) Cf. Holthausen, l. c., p. 522 f.

zu machen, mit Enterbung seines eigenen Sohnes. Ohne jeden ersichtlichen Grund, aus purer Bosheit, will Mosca den Sohn als unsichtbaren Zeugen dieses Aktes haben. Er versteckt Bonario in Volpone's Haus, Corvino bringt seine Gattin vor der Zeit, und Bonario kann auf diese Weise Celia's Retter werden. Das Resultat ist eine effektvolle Scene, welche auf der Bühne den schweren Schaden des Planes verdeckt; bei aufmerksamem Lesen der Komödie hingegen muss uns der absolute Mangel jeder inneren Begründung der Bonario-Episode sehr unangenehm berühren. Der Dichter bedurfte dieser Gestalt und er hat sie trefflich verwendet, aber er hat sich nicht die Mühe genommen, ihr erstes Auftreten auch uns notwendig erscheinen zu lassen. Mosca's Interessen sind bis zu einem gewissen Grade identisch mit Volpone's Bereicherung — wie konnte er, der raffinierte Schelm, ihr lichtscheues Treiben der Gefahr einer vorzeitigen Blossstellung durch den enterbten Sohn aussetzen?

Das mit der Haupthandlung nur sehr locker verknüpfte, komische Zwischenspiel des Wichtigthuers Sir Politick Would-be und seiner geschwätzigen Gattin ist eine gelungene, satirische Zugabe Ben Jonson's.

Epicoene; or, The Silent Woman. — Im Jahre 1606 wurde in Paris eine Ausgabe der Werke des Sophisten Libanius[1]) gedruckt, in welcher der griechische Text von einer lateinischen Interpretation begleitet war.[2]) Eines der unterhaltlichsten rhetorischen Kunststücke des Griechen erscheint in dem lateinischen Text dieser Folio als *Declamatio sexta*, betitelt: *Morosus qui uxorem loquacem duxerat, seipsum accusat.*[3]) Morosus fleht die Richter an, ihm den Schierlingsbecher, den Todestrunk, zu bewilligen, weil er die Geschwätzigkeit seiner Frau nicht mehr vertragen könne. Von Natur

---

[1]) Geboren 314 nach Christus, gestorben 390/1; cf. „Das Leben des Libanius" von G. R. Sievers, Berlin 1868.

[2]) Libanii Sophistae Praeludia Oratoria etc. Federicus Morellus Regius Interpres. Parisiis 1606.

[3]) Cf. l. c. p. 300 ff.: *Μελέτη πραγματική. Δύσκολος γήμας λάλον γυναῖκα, ἑαυτὸν προσαγγέλλει.*

schweigsam und zurückhaltend, habe er ein friedliches Leben geführt, bis er sich von einem Freunde bereden liess, zu heiraten. Schon der Lärm der Hochzeit sei ihm sehr peinlich gewesen, nach der Hochzeit aber sei es noch viel schlimmer geworden, denn die junge Frau habe, trotz der gegenteiligen Versicherungen und Versprechungen des kuppelnden Freundes, eine nicht zu unterdrückende Beredsamkeit und eine nicht zu stillende Wissbegierde entwickelt. Sehr lebendig ist geschildert, wie sich die rastlose Zunge der Gattin bethätigt; sehr humoristisch missglückt sein Versuch, die Frau mit einem Dichterworte niederzudonnern, mit einem Verse eines alten Dichters: *Est foeminis ornatui silentium.*[1]) Kaum hat Morosus nämlich den alten Dichter erwähnt, als ihn seine Frau mit Fragen bestürmt, wer denn dieser Dichter gewesen sei, wer sein Vater, welchem Geschlechte er angehört habe, wann er zu lehren begonnen und wie er sein Leben beschlossen habe. So hat auch die Berufung auf den Dichter seine Qual nur vergrössert, er beschliesst zu sterben und bittet vorher noch die Götter, seiner Gattin ein recht langes Leben zu schenken, damit ihm für alle Fälle in der Unterwelt eine Ruhezeit gesichert sei.

Es ist sehr leicht möglich, dass Jonson's Aufmerksamkeit durch die Pariser Ausgabe auf diese gelungene rhetorische Übung des Sophisten gelenkt wurde; gewiss ist, dass er den Morosus des lateinischen Textes mit all seinen Eigentümlichkeiten und Erlebnissen und mit seinem Namen zum Protagonisten eines in den nächsten Jahren komponierten Lustspiels gemacht hat, der 1609 oder 1610 aufgeführten Komödie „Epicoene; or, The Silent Woman".[2]) Auch Ben Jonson's Morose hasst jedes Geräusch, auch er heiratet ein ihm als besonders schweigsam empfohlenes Wesen, auch er wird von dem Lärm der Hochzeitsgäste und noch mehr von der Zunge der Neuvermählten gemartert. Nicht selten lassen sich sogar wörtliche Anklänge konstatieren.[3])

---

[1]) Cf. l. c. p. 310: *Γύναι, γυναιξὶ κόσμον ἡ σιγὴ φέρει.*

[2]) SR. 20. September 1610; gedruckt 1612.

[3]) Cf. Gifford vol. III pp. 351 f., 363, 410, 420 f., 440, 442, 445, 467, 479 f., 492 f., 499 f.

Die Verbindung dieser Hauptgestalt mit den übrigen *dramatis personae* ist überaus geschickt, ohne jede auffällige Naht, hergestellt. Morose heiratet in böser Absicht, er geht die ihm immer bedenkliche Ehe nur deshalb ein, um sich einen Erben zu zeugen und auf diese Weise seinen verhassten Neffen enterben zu können. Der Neffe gräbt aber eine Gegenmine: er ist es, der dem Sonderling die schweigsame Gattin empfehlen und zuführen lässt. Nach der Hochzeit nähert er sich mitleidig dem betäubten Morose und verspricht, ihn von dieser Furie zu befreien, wenn er ihn zu seinem Erben einsetzen wolle. Morose willigt ein; der Neffe annulliert die Ehe durch die Enthüllung, dass die vermeintliche Braut männlichen Geschlechtes sei. Wortlos verschwindet Morose unter dem Hohngelächter seiner Gegner.

Dass auch diese Bestrafung des Morose von Ben Jonson nach einem klassischen Muster in Scene gesetzt wurde, lässt sich nicht bezweifeln.[1]) In der „Casina" des Plautus wird der verliebte alte Stalino von seiner Gattin und ihren Helfershelfern dadurch gefoppt, dass der junge Chalinus die Rolle des Mädchens spielt. Er lässt sich dem von Stalino als Strohmann vorgeschobenen Sklaven vermählen, so dass schliesslich die beiden Tröpfe, der verliebte Alte und sein Spiessgeselle, mit Hohn und Spott überschüttet werden können.[2])

Unter den vielen, witz- und lärmreichen Zwischenspielen des englischen Stückes findet sich eine Scene, die unsere Gedanken sofort zu Shakespeare führt. Den beiden *gulls* Sir John Daw und Sir Amorous La-Foole wird vorgespiegelt, dass sich der eine von dem anderen tödlich beleidigt fühle und auf blutige Rache sinne. Um dieser Rache zu entgehen, unterwerfen sich die Feiglinge jeder Demütigung[3]): sie fürchten sich vor einander, wie sich in Shakespeare's „Twelfth Night" Sir Andrew Aguechcek und Viola vor einander fürchten.[4]) Dass Ben Jonson über diese beiden höchst unfreiwilligen Duellanten gelacht hatte und in der Erinnerung

[1]) Cf. Rapp, p. 228: Reinhardstöttner p. 390.

[2]) Cf. T. Macci Plauti Casina. Rec. Fr. Schoell. Lipsiae 1890.

[3]) Act IV sc. 2; cf. vol. III p. 449 ff.

[4]) Act III sc. 4.

an sie dieses dankbare Possenmotiv wiederholte, ist höchst wahrscheinlich; dass seine derbe, mit schmerzlichen *practical jokes* überladene Wiederholung des bei allem Übermut massvollen Humors der Viola-Scene ermangelt, wird wohl die Mehrzahl der Leser empfinden. Aber an eine absichtliche Parodie der Situation von „Twelfth Night", an eine übelmeinende Karrikatur des Shakespeare'schen Intermezzos ist selbstverständlich durchaus nicht zu denken.[1])

The Alchemist.[2]) — Der Londoner Bürger Lovewit hat aus Furcht vor der Pest sein Haus und die Stadt verlassen. In das leer stehende Haus hat der als Wächter aufgestellte Diener Face ein Schwindlerpaar aufgenommen: den Goldmacher Subtle und die Dirne Dol Common. Gemeinschaftlich brandschatzt das nichtsnutzige Kleeblatt die von dem Dichter kräftig verkörperte Dummheit und Habgier der Menschen. Lovewit kehrt unerwartet zurück, die Nachbarn teilen ihm mit, welch tolles Leben und Treiben während seiner Abwesenheit in seinem Hause stattgefunden habe — Face aber tritt ihm keck entgegen und behauptet, das Haus sei als pestverdächtig die ganze Zeit abgeschlossen gewesen. Sein Lügen kann die Katastrophe jedoch nur verzögern, nicht abwenden; der Goldmacher und die Dirne müssen fliehen, der Hauptsünder aber, der treulose Diener Face, bleibt ungestraft.

In der ersten Scene der „Mostellaria" des Plautus hören wir, dass der Athener Theuropides seit drei Jahren auf Reisen sei, und dass sein Sohn in dem Hause des sparsamen Alten ein lustiges, verliebtes Leben führe, begünstigt von dem Sklaven Tranio, den der Vater als Hausverwalter eingesetzt hatte. Unvermutet kehrt der Alte zurück, der Sohn ist ratlos, Tranio tritt dem unerwünschten Kömmling entgegen und beschwört ihn, das Haus nicht zu betreten: es sei von einer Blutschuld belastet, der Geist eines Ermordeten spuke in ihm. Auch in der klassischen Komödie wird der Lügner

---

[1]) Cf. Gifford vol. III p. 452 f.; Rapp p. 230.

[2]) SR. 3. Oktober 1610; gedruckt 1612.

schliesslich blossgestellt, auch in ihr entrinnt er, der ungetreue Sklave, der wohlverdienten Strafe.

Unzweifelhaft hat Ben Jonson den Plan seines Stückes nach diesem plautinischen Muster entworfen.[1]) Auch den flotten Anfang der „Mostellaria", den uns *in medias res* versetzenden Streit der beiden Sklaven Grumio und Tranio hat sich Jonson zu eigen gemacht: der „Alchemist" beginnt mit einem uns alles Nötige enthüllenden Streite der beiden Schelme Subtle und Face.

Auch in einer der vielen komischen Beigaben dieses inhaltsreichen Dramas Ben Jonson's lässt sich wohl eine plautinische Reminiscenz erkennen. Der als Spanier verkleidete und spanisch sprechende Surly wird von Face und Subtle, die des Spanischen unkundig sind und bei ihm Unkenntnis des Englischen voraussetzen, mit in höflichem Tone vorgetragenen Spöttereien und Verunglimpfungen seiner vermeintlichen Nationalität überschüttet, wobei sich die beiden Gauner verraten.[2]) In dem „Poenulus" des Plautus spielt sich der des Punischen unkundige Milphio als Dolmetsch auf zwischen dem Punier Hanno und Agorastocles und tischt als Übersetzung des Punischen allerlei tolles Zeug auf, bis er von dem des lateinisch mächtigen Hanno als Lügner entlarvt wird. Das Ziehen einer Verbindungslinie zwischen diesen beiden Scenen[3]) scheint mir berechtigt.

Sehr ansprechend ist die ausserhalb des Kreises der literarischen Quellenforschung liegende Vermutung, dass Ben Jonson bei der Schöpfung des Trios Face, Subtle und Dol ein zeitgenössisches Schwindler-Trifolium vor Augen hatte: den im „Alchemist" erwähnten Goldmacher Edward Kelly[4]) und seine Verbündeten Dee und Laski, einen jungen Polen, dem bei ihren Betrügereien oft die Rolle des Engels zuge-

---

[1]) Cf. Gifford vol. IV pp. 158f., 166. Bei Reinhardstöttner's Bemerkung: „Eine Nachahmung der Mostellaria ist [der Alchemist] nicht" (p. 489) kommt es darauf an, welche Ausdehnung er in diesem Falle dem Begriffe ‚Nachahmung' geben wollte.

[2]) Act IV sc. 1; cf. vol. IV p. 132ff.

[3]) Cf. Gifford vol. IV p. 136f.

[4]) Act IV sc. 1; cf. vol. IV p. 122.

fallen sein soll, wie Dol Common als Feen-Königin zu agieren hat.[1])

Catiline his Conspiracy. — Cicero's catilinarische Reden und die Erstlingsschrift des Sallustius „De conjuratione Catilinae" waren Ben Jonson's Hauptquellen für dieses sein zweites Römerdrama.[2]) In Einzelheiten lässt sich ausserdem die Benutzung anderer Historiker erkennen; die genaue Bestimmung und Abgrenzung dieser Einflüsse wird einem seine Aufgabe erschöpfenden Kommentator des Dramas zufallen, der sich bis jetzt noch nicht gefunden hat.

Nicht ohne Überraschung bemerken wir, dass Ben Jonson diese von dem Lichte der authentischen Geschichte durchströmte Handlung in den von den englischen Dramatikern längst aufgegebenen Rahmen des Seneca-Dramas gefügt hat. Wie in Seneca's „Agamemnon" und „Thyestes", erscheint auch vor dem englischen „Catiline" ein unheilverkündender Geist, der Geist des Diktators Sulla;[3]) wie zumeist bei Seneca, tritt auch bei Ben Jonson am Schlusse der ersten 4 Akte ein Chor auf, welcher die sich aus den Ereignissen ergebenden politischen und ethischen Lehren zusammenfasst. Auch das Innere des „Catiline" gibt in Wort und Gedanken wiederholt Zeugnis von einem intensiven Studium des römischen Dramatikers.[4])

Bartholomew Fair. — Ein Griff der Dichterhand ins volle Menschenleben, Sittenbilder, welche der Künstler nach der ihn umgebenden Wirklichkeit entwarf. Auch der Faden, welcher die einzelnen Blätter dieses Skizzenbuches zusammenhält, ist von Ben Jonson selbst geliefert. Weder für die ganze Handlung, noch für einzelne Scenen dieses Stückes[5]) lassen sich literarische Beeinflussungen nachweisen.

The Devil is an Ass. — Dass Pug, der unerlaubt dumme

---

[1]) Cf. Gifford, l. c., p. 123.
[2]) Gedruckt 1611.
[3]) Cf. Gifford vol. IV p. 199.
[4]) Cf. Langbaine p. 288; Gifford, l. c., pp. 254. 277.
[5]) Aufgeführt 31. Oktober 1614; gedruckt 1631.

Teufel dieses Stückes,[1]) ein Nachkomme des Machiavelli'schen Belfagor ist,[2]) dass Ben Jonson's Teufel ohne den italienischen Teufel nicht aufgetaucht sein würde, ist kaum zu bezweifeln. Beide Teufel sind für ihren Ausflug auf die Menschenerde mit einer schönen Gestalt ausgerüstet, beide sind den ihnen entgegentretenden Menschen an Schlauheit und Schlechtigkeit nicht gewachsen, beide müssen schliesslich gedemütigt zur Hölle fahren. Im übrigen sind ihre Erlebnisse durchaus verschieden, Pug ist in noch weit höherem Grade zu einer leidenden Rolle verurteilt als Belfagor.

Um in den Besitz eines prächtigen Mantels zu gelangen, gestattet Fabian Fitzdottrel, Pug's Dienstherr, dem jungen Weltmanne Wittipol eine viertelstündige Unterredung mit Mrs. Fitzdottrel. Die Unterredung hat in seiner, des Gatten, Gegenwart stattzufinden, und er verbietet überdies insgeheim seiner Frau jedes Wort der Erwiderung. Wittipol erklärt seine Liebe; wie die schöne Frau stumm bleibt, antwortet er sich selbst in ihrem Namen, Gegenliebe verheissend. Das Ergebnis seines Monologes ist, dass sich ihr Herz dem Gatten ab-, und dem Werber zuwendet. Dass diese ganze Scene einer Novelle des Boccaccio (Dec. III 5) entlehnt ist, wurde längst festgestellt[3]) — wörtliche Übereinstimmungen[4]) beweisen, dass Ben Jonson bei seiner Dramatisierung das Original vor sich liegen hatte. Eine um so bemerkenswertere Verschiedenheit zwischen Vorbild und Nachahmung ist, dass die Erbärmlichkeit des Gatten, welche Zima mit Schweigen übergeht, von Wittipol in scharfen Worten gebrandmarkt wird. Dieser moralischen Tendenz des englischen Dichters entspricht es, dass, während sich die Italienerin dem Liebes-

---

[1]) Aufgeführt 1616: gedruckt 1631.

[2]) Cf. Baudissin, „Ben Jonson und seine Schule", Leipzig 1836: vol. I p. 435. Über eine 1581 gedruckte englische Prosa-Übersetzung der Novelle Machiavelli's cf. „Studien" p. 49.

[3]) Cf. Langbaine p. 289.

[4]) Genau entsprechen sich z. B. Zima's Bemerkung: *Voi avete comperato il pallafreno, et io non l'ho venduto*, und Wittipol's Schlussworte: *It may fall out, That you have bought it dear, though I've not sold it* (Act I sc. 3; cf. vol. V p. 37).

rausche hingibt, bei Mrs. Fitzdottrel bald eine tugendhafte Ernüchterung eintritt, sie bleibt ihrem Gatten treu.

Auch einige andere Motive des Stückes, die Zusammenkunft an den Fenstern und „die Partie, wo der Galan als Spanierin auftritt“, sind als italienische Novellenstoffe bezeichnet worden,[1]) leider ganz ohne Beweis. Ich selbst kann nur noch für eine der Listen, welchen der dumme Teufel zum Opfer fällt, ein italienisches Vorbild wahrscheinlich machen. In Boccaccio's Decameron (III 3) bedient sich eine Frau ihres Beichtvaters, um sich mit dem von ihr begehrten Manne in Verbindung zu setzen; was dieser thun soll, trägt sie dem Mönche als ihr zugefügte Kränkung vor, mit der Bitte, den ihm bekannten, aufdringlichen Werber zurechtzuweisen. Schliesslich klagt sie, der Bösewicht sei auf einen Baum ihres Gartens geklettert und habe versucht, durch das Fenster in ihr Zimmer zu dringen: entrüstet hält der Mönch dem jungen Manne diese neue Sünde vor und vermittelt auf diese Weise die erste Zusammenkunft der Verliebten. Nach derselben Methode lässt Mrs. Fitzdottrel ihrem Verehrer Wittipol durch Pug sagen, er solle unterlassen, sie von seinem Fenster aus zu belästigen, sie würde sich sonst an ihren Gatten wenden. Pug richtet diese Botschaft arglos aus, und verhilft dadurch, sehr gegen seinen Willen, dem Paare zu einem Stelldichein (Act II sc. 1 und 2; cf. vol. V p. 52 ff.).

Für die hässliche Schlussscene, in welcher Fitzdottrel die Rolle eines vom Teufel Besessenen spielt, sollen zeitgenössische Berichte über ähnliche Betrügereien stark benützt sein.[2])

The Staple of News. — Der die Rolle eines vom Teufel Besessenen spielende Fitzdottrel versteht in allerlei Sprachen zu reden: griechische, spanische, italienische, französische Brocken stösst er heraus. Sein griechisches Citat ist dem „Plutos“ des Aristophanes entlehnt.[3]) Ben Jonson's nächstes, ungefähr zehn Jahre später verfasstes Drama „The Staple of News“ verdankt seinen satirischen Grundgedanken dieser

[1]) Von Rapp p. 232.
[2]) Cf. Gifford vol. V p. 152 f.
[3]) Cf. Gifford ib. p. 154.

klassischen Komödie: in verschiedener Weise, aber ebenso grell, wird auch von dem Engländer die Allmacht des Reichtums beleuchtet. Plutos, der Gott des Reichtums, der aus einem ganz anderen Grunde als Hans Sachsens Frau Wahrheit seinen Namen nicht zu nennen wagt, um dessen Gunst sich die ganze Welt bewirbt, wird in dem englischen Stücke [1]) vertreten durch die schöne *Mistress Pecunia Do-all*, die allgefeierte *Infanta of the Mines*. Aristophanische Gedanken sind hin und wieder verwertet, [2]) die Umgebung der beiden allegorischen Gestalten jedoch zeigt keine Ähnlichkeit. Ben Jonson's satirisches Bild ist viel figurenreicher, aber auch lange nicht so übersichtlich gruppiert, wie die klassische Vorlage.

Aus Schmerz über das Verschwinden der Lady Pecunia ist der alte Geizhalz und Wucherer Pennyboy wahnsinnig geworden; er nimmt seine beiden Hunde ins Verhör, ob sie die Dame gekränkt und zum Fortgehen veranlasst hätten (Act V sc. 2; cf. vol. V p. 301 ff.). Auch diese tolle Scene ist aristophanisches Gut, sie ist eine Nachahmung des Hunde-Prozesses in den „Wespen“ (sc. 3). [3])

Das Redaktionsbureau des „Staple of News“ wird dem *House of Fame* verglichen (Act III sc. 1; cf. l. c. p. 241), es hat jedoch mehr Ähnlichkeit mit dem im dritten Buche (v. 830 ff.) der Chaucer'schen Dichtung beschriebenen *Domus Daedali*, dem Hause der Gerüchte, wo oft Lüge und Wahrheit zu einem untrennbaren Ganzen verwachsen.

Den Vater Pennyboy, der sich tot sagen lässt und sich verkleidet, als Diener, seinem Sohne anschliesst, um dessen Lebensweise kennen zu lernen, den herzlosen, verschwenderischen jungen Erben — diese Gestalten kann Ben Jonson einem älteren Stücke entlehnt haben, dem 1605 gedruckten „London Prodigal“. Der alte Flowerdale sagt sich tot und tritt verkleidet in seines Sohnes Dienst, wodurch er Gelegenheit erhält, sich selbst von dessen Herzlosigkeit und Verworfen-

---

[1]) SR. 14. April 1626; gedruckt 1631.

[2]) Cf. Gifford, l. c., pp. 202, 276.

[3]) Cf. Gifford, l. c., p. 311.

heit zu überzeugen. Bei dieser auffälligen Übereinstimmung ist es bemerkenswert, dass wir noch in einem anderen der letzten Dramen Ben Jonson's einem Motiv des „London Prodigal" begegnen werden (cf. unten).

The New Inn: or, The Light Heart.[1]) — **The Magnetic Lady; or, Humours Reconciled.**[2]) — **A Tale of a Tub.**[3]) — Die mühselige Lektüre dieser Alterswerke bleibt für den Quellenforscher ebenso resultatlos, wie für den Leser, welcher ästhetische Befriedigung sucht. Was von Handlung in ihnen zu finden ist, scheint Ben Jonson's eigene Mache zu sein. Eine Episode des „New Inn" ist vielleicht der Middleton zugeschriebenen Komödie „The Widow" entlehnt.[4]) Lord Beaufort vermählt sich mit dem als Mädchen verkleideten Wirtssohn Frank, der schliesslich in der That ein Mädchen ist; in dem Middleton'schen Stücke vermählt sich Francisco mit Martia, die vorher in Männerkleidung aufgetreten war und von einigen Personen für einen verkleideten Mann gehalten wird (cf. p. 64 f.). Liegt wirklich eine Nachbildung vor, so ist Ben Jonson's Wiederholung dieses gewagten Manövers gewiss nicht als verbesserte Auflage zu betrachten. — In „A Tale of a Tub" (Act II sc. 1) werden wir einmal an den „London Prodigal" (Act III sc. 3) erinnert (cf. oben), durch den Einfall, den Bräutigam am Hochzeitstage verhaften zu lassen; die Nebenumstände sind jedoch ganz verschieden.

Auch das schöne Fragment **The Sad Shepherd**[5]) lässt in seinem Plane keine fremden Einflüsse erkennen. Von dem nach dem Schema der Seneca-Tragödien mit Chören am Schlusse der ersten vier Akte entworfenen, historischen Trauerspiel **The Fall of Mortimer** ist nur ein Bruchstück der ersten Scene[6]) überliefert.

---

[1]) Aufgeführt 19. Jan. 1629: gedruckt 1631.

[2]) SR. 12. Okt. 1632; gedruckt 1641.

[3]) SR. 7. Mai 1633; gedruckt 1640.

[4]) Cf. Gifford vol. V p. 433; Dyce „Beaumont and Fletcher" vol. IV p. 381.

[5]) Gedruckt 1641.

[6]) Gedruckt 1640.

Unter den siebzehn uns überlieferten Dramen Ben Jonson's — das Pastoral-Fragment mitinbegriffen — finden wir nicht weniger als acht,[1]) deren Handlung von dem Dichter selbst ersonnen ist — eine in damaliger Zeit doppelt auffällige Bethätigung der starken, selbstvertrauenden Persönlichkeit des Mannes. Die Anerkennung dieses ehrenvollen Strebens nach Unabhängigkeit darf uns aber nicht abhalten, festzustellen, dass nur zwei dieser acht Dramen — „Every Man in his Humour" und „Bartholomew Fair" — sich auf der Bühne behaupten konnten, dass die dürftige oder wirre Handlung der übrigen weder den zeitgenössischen Zuschauer noch den späteren Leser zu fesseln vermochte.

Die neun Dramen, in welchen sich fremde Handlungs-Elemente erkennen lassen, zeigen sehr verschiedene Abstufungen der Quellenbenutzung. Einmal, vermutlich in seinem dramatischen Erstling — „The Case is Altered" —, steht Ben Jonson ganz auf den Schultern des lateinischen Meisters Plautus, hat er es sich genügen lassen, zwei plautinische Komödien zu einem neuen Ganzen zu verschmelzen. In den übrigen sechs *Comedies* ist eigenes und fremdes Gut gemischt, und es entsteht die Frage, welches Element dieser Mischung das herrschende ist, ob der Keim der Dichtung in dem fremden Stoffe, oder in des Dichters eigener Gedankenwelt zu suchen ist. Rein literarische Inspiration ist gewiss für seine beiden bühnenwirksamsten Dramen anzunehmen, für „Volpone" und „Epicoene"; auch für den Erdenlauf des dummen Teufels und für die Allegorie von der Gewalt des Geldes wird der erste, zündende Funke unserem Dichter beim Lesen in die Seele gefallen sein. Im Dienste eines eigenen schöpferischen Gedankens Ben Jonson's hingegen stehen die fremden Elemente in dem „Poetaster" und dem Alchimisten.

Charaktere, Ereignisse, Gedanken, Worte entlehnte der Dichter seinen Quellen für seine beiden Römer-Tragödien,

---

[1]) Every Man in his Humour, Every Man out of his Humour, Cynthia's Revels, Bartholomew Fair, New Inn, Magnetic Lady, Tale of a Tub, Sad Shepherd.

Sejanus und Catilina, und bei diesem engen Anschluss an seine Gewährsmänner hat er den Höhepunkt seines dichterischen Könnens erreicht. Von jeder Sorge um den Gang der Handlung befreit, vertiefte sich ihm die Erkenntnis des inneren Organismus seiner Gestalten, gewann er die Musse, uns fesselnde, überraschende Einblicke in ihr Seelenleben zu gewähren. An vielen Stellen der Römer-Tragödien ist die sonstige Starrheit seiner Zeichnung gelöst, das harte Licht seiner dramatischen Gemälde wohlthuend gedämpft.

Im Überblick der Bühnendichtung Ben Jonson's müsste die Frage, ob es dem Dramatiker zum Vorteil gereicht, seine Pläne frei zu erfinden, entschieden verneint werden. In seinem dramatischen Lebenswerke freuen wir uns der fremden Elemente, denn seiner aus sich selbst schöpfenden Phantasie gelingt nur selten ein wohlgeformtes, lebensfähiges Gebild. Viel störender als die Erkenntnis der literarischen Einflüsse in seinen Stoffen ist uns die Unsicherheit, mit welcher wir jedem auffälligen Gedanken des Dialogs gegenüberstehen. Unwillkürlich sucht unser Auge die Anmerkung des Herausgebers, und in hundert und aber hundert Fällen finden wir unten den griechischen oder lateinischen Urtext der betreffenden Stelle. Diese Art der Nachahmung hemmt die Freiheit des Dichters auf Schritt und Tritt, während die dramatische Neuschöpfung einer alten Fabel seiner Eigenart und seiner Kunst die ungehindertste Entwickelung gestattet.

John Marston.

Antonio and Mellida. — Ein Jugendwerk,[1]) in welchem wir an manches berühmte Muster erinnert werden; der Gesamtplan des Stückes scheint jedoch Marston's freie Erfindung zu sein. Bei dem grotesken Einfall, seinen Antonio als Amazone verkleidet auftreten zu lassen, kann Marston an einen der Prinzen der „Arcadia" Sir Philip Sidney's gedacht haben, an Pyrocles, welcher sich der Prinzessin Philoclea in Amazonentracht nähert. Antonio ist geneigt schwermütige Betrachtungen anzustellen, über Tod und Leben (Act III; cf. vol. I p. 41), über das Verhältnis von Seele und Körper (Act IV, p. 44 f.), und entreisst sich dieser letzteren, unter den dramatischen Umständen allerdings höchst unzeitgemässen Träumerei mit den Worten: *O, this is naught, but speckling melancholie.* Es ist mir sehr wahrscheinlich, dass er diesen auffälligen, melancholischen Zug einer der effektvollsten Gestalten der damaligen Bühne verdankt, dem Kyd'schen Hamlet, dessen Charakter wohl bereits eine Beimischung der von Shakespeare's Hamlet an sich selbst gerügten *weakness and melancholy* (Act II sc. 2, v. 630) besass.[2])

---

[1]) Aufgeführt 1600 (?); SR. 24. Okt. 1601; gedruckt 1602.

[2]) Wie bereits Sarrazin „Thomas Kyd und sein Kreis", Berlin 1892, p. 119 vermutet hat. Antonio's Melancholie ist, die Richtigkeit meiner Annahme vorausgesetzt, eine starke Stütze dieses Teiles der Sarrazin'schen Rekonstruktion des Kyd'schen Hamlet.

Eines der possenhaften Intermezzi des Dramas ist gewiss mit Recht als Parodie einer Scene der „Spanish Tragedy" Kyd's aufgefasst worden, der Scene zwischen den beiden durch Mord ihrer Söhne beraubten Väter, zwischen Hieronimo und dem Maler.[1]) Hieronimo fragt in ihr den Maler, ob er ein Stöhnen oder einen Seufzer, und später, ob er einen Schmerzensschrei malen könne.[2]) Über diese in ihrem Grundtone tief tragische Scene hat sich der junge Autor lustig gemacht, indem er ein gänzlich überflüssiges Gespräch zwischen dem thörichten Höfling Balurdo und einem Maler einfügte und Balurdo fragen liess, ob ihm der Maler ein närrisches Taumellied malen könne, mit Verwendung des Wortes *Uh*, d. h. eines Rülpses.[3])

An Shakespeare denken wir bei der Prüfung des Hauptmotives der Handlung: Antonio und Mellida, die Kinder feindlicher Fürsten, lieben sich wie Romeo und Juliet. Dass die Marston'sche Rossaline, die Nichte des Dogen von Venedig, eine schwächliche Kopie der Nichte Leonato's, der Beatrice Shakespeare's, ist,[4]) kann nicht bezweifelt werden. In der Scene, in welcher Rossaline ihrem Oheim gegenüber ihre Abneigung gegen das Heiraten scherzhaft motiviert (Act V, p. 60 f.), ist die Nachahmung eine sehr auffällige (cf. Much Ado Act II sc. 1).

Von diesen mehr oder minder wahrscheinlichen literarischen Reminiscenzen abgesehen, scheint Marston seine tollen Sprünge, die ihn durch Tragik und Posse zu einem vergnügten Ende brachten, aus eigener Kraft gemacht zu haben.

Antonio's Revenge. The Second Part of the Historie of Antonio and Mellida. — In diesem zweiten Teile[5]) seines

---

[1]) Cf. Fleay, Chronicle vol. II p. 75. Fleay behauptet, dass diese Scene eine der Ben Jonson'schen *Additions* sei.

[2]) Cf. Dodsley-Hazlitt vol. V p. 119 f.: *Canst paint a doleful cry?*

[3]) Cf. Act V, p. 55 f.: Bal. *Can you paint me a driveling reeling song, and let the word be, Uh.* Paint. *A belch.* Bal. *O, no, no: Uh, paint me uh, or nothing . . .*

[4]) Cf. Ward vol. II p. 57.

[5]) Aufgeführt 1600 (?); vgl. im übrigen p. 21 Anm. 1.

Doppelspieles hat Marston die Gräuel der ihm vorbildlichen Kyd'schen Tragödien zusammengefasst, gehäuft.[1]) Der Einfluss des Kyd'schen Hamlet dominiert: die Rache eines Sohnes an dem Mörder seines Vaters ist die Haupttriebfeder der Handlung. Wie im Hamlet, wird Antonio's Vater vergiftet, von dem falschen Dogen von Venedig, seinem alten Feinde Piero; wie im Hamlet, bewirbt sich der Mörder mit Erfolg um die Witwe seines Opfers; wie im Hamlet, wird Antonio von dem Geiste seines Vaters von der Vergiftung in Kenntnis gesetzt und zur Rache angespornt. Mit dieser Sohnesrache verschmolz Marston das Hauptmotiv der „Spanish Tragedy", die Rache des Vaters an den Mördern seines Sohnes. Der grausame Piero ersticht Feliche, dessen Vater Pandulfo sich mit Antonio gegen den Wüterich verbindet. An die blutigen Einzelheiten der „Spanish Tragedy" kann uns das Ausschneiden der Zunge Piero's erinnern — Hieronimo beisst sich selbst die Zunge ab —, und besonders die Art und Weise, wie sich die Mörder ihrer unbequemen Helfershelfer entledigen. Lorenzo bestimmt den Meuchelmörder Pedringano, sich ohne Geständnis und ohne Furcht zum Galgen führen zu lassen, da im letzten Augenblick die Rettung erfolgen werde, und lässt ihn ruhig aufknüpfen. Piero veranlasst den von ihm gedungenen falschen Zeugen Strotzo zu öffentlicher Selbstanklage, unter Zusicherung vollkommener Straflosigkeit und reichster Belohnung, und benutzt den Augenblick dieser Selbstanklage dazu, ihn auf der Stelle zu erdrosseln. In beiden Fällen übersteigt die Leichtgläubigkeit der betrogenen Betrüger das Mass des Glaubhaften. Als wörtlicher Anklang an die „Spanish Tragedy" fällt uns ein Vers Alberto's auf: *There is a thing cald scourging Nemesis* (Act IV sc. 3, p. 125) — verglichen mit Hieronimo's Worten in dem von Ben Jonson eingefügten Monologe: *And there is Nemesis and furies, And things call'd whips.*[2])

---

[1]) Cf. Ward vol. II p. 55. Seine Vermutung betreffs der Herkunft der ganzen Antonio und Mellida-Geschichte: *The story may have itself been taken direct from some Italian source*, vermag ich nicht zu stützen.

[2]) Cf. Dodsley-Hazlitt, l. c., p. 105. Das zeitliche Verhältnis der

The Wonder of Women: or, The Tragedy of Sophonisba. — „*Know, that I have not laboured in this Poeme,*[1]) *to tye my selfe to relate any thing as an historian, but to inlarge every thing as a poet*“, sagt Marston in seiner kurzen Apostrophe *To the General Reader*. Nicht ohne Grund: die ergreifende alte Historie mit ihrer Liebesleidenschaft und Todesfreudigkeit ist von ihm durch allerlei effekthaschendes Beiwerk *inlarged*, aber nicht verschönert, sondern verdorben worden.

Seine auffälligsten Zugaben dieser Art sind die Beschwörung der Hexe Erictho und die Erscheinung von Asdruball's Geist (Act IV; V sc. 1). Im Mittelpunkte dieser beiden übernatürlichen Intermezzi steht Syphax: er beschwört die Hexe, damit ihm ihre Zauberkunst die widerstrebende Sophonisba willig mache; ihm erscheint der über sich selbst jammernde Geist. Dass Marston's Hexe eine Kopie der Erichtho Lucan's ist[2]), wird schon durch die Namensgleichheit wahrscheinlich, durch viele Übereinstimmungen der Schilderung der Hexe zur Gewissheit. Weniger sicher ist meine, für mich selbst sehr bestechende, Vermutung, dass dieser ganze, höchst überflüssige, vollkommen aus dem Plan des Dramas hinausführende Exkurs in das Gebiet des Übernatürlichen der Reflex eines starken Bühneneindrucks ist, welchen Marston kurz vorher erhalten hatte. Macbeth's Besuch bei den *weird sisters* (Act IV sc. 1) schwebte m. E. Marston vor Augen: dieser in das Shakespearesche Drama fest eingefügten, höchst bühnenwirksamen Scene hat sich Marston sofort bemächtigt, sie hat er in seinem nächsten Werke nachgeahmt, plump und geschmacklos, ohne jede Rücksicht auf die Symmetrie seines eigenen dramatischen Baues. Wie Macbeth von den Hexen, wird auch Syphax von der klassischen Unholdin betrogen, in gemeiner Ausführung erfahren wir, dass Erictho selbst die Gestalt der Sophonisba annimmt und den liebestollen Bramarbas vampirähnlich aussaugt.

Jonson'schen *Additions* zur „Sp. Tr.“ und dieses zweiten Teiles des Marston'schen Dramas ist allerdings ein fragliches.

[1]) Aufgeführt 1602/3 (??). SR. 17. März 1606: gedruckt 1606.

[2]) Cf. eine A. W. W[ard] gezeichnete Anmerkung bei Herford „Studies in the Literary Relations of England and Germany in the 16th Century“, Cambridge 1886; p. 231.

Diese Annahme einer Beeinflussung durch Macbeth wird gestützt durch gewisse Übereinstimmungen der Schilderungen, welche im ersten Akte der Shakespeare'schen Tragödie von Macbeth's Kämpfen und im ersten Akte der Sophonisba von dem Nahen der römischen Flotte und dem ersten Zusammenstoss der Römer und Punier gegeben werden. Carthalo berichtet dem Massinissa: *Three hundred saile | Upon whose tops the Roman eagles stretched | Their large spread wings, which fann'd the evening aire | To us cold breath . . . . Yet doubtful stood the fight* (Act I sc. 2; vol. I p. 157 f.); der verwundete *Sergeant* meldet von der Schlacht: *Doubtful it stood . . .* und Ross kommt: *From Fife, great king: Where the Norweyan banners flout the sky | And fan our people cold* (Act I sc. 2 vv. 7, 48 ff.).[1])

Bei dem Entwurfe seiner Darstellung des Schicksals der Sophonisba scheint Marston eklektisch verfahren zu sein und verschiedene Versionen der berühmten Geschichte berücksichtigt, manche Änderung wohl auch selbständig vorgenommen zu haben. Ihrer jüngsten englischen Fassung, der Painter'schen Übersetzung (II 7) der Novelle Bandello's (I 41),[2]) verdankt Marston stofflich nichts.[3])

[1]) Ein Aufsatz der Zeitschrift Poet Lore (II, 1890 No. 6) über *Marston's Shakespearianisms* ist mir leider nicht zugänglich, ebensowenig die Bullen'sche Ausgabe (3 vols., London 1887). Es ist deshalb möglich, dass die von mir erwähnten Macbeth-Anklänge bereits hervorgehoben worden sind. Thomas Tyler's Aufsatz: *Shakespeare and Marston in 1598* (Academy 1889 p. 306 f.) bespricht eine vermutliche Marston-Reminiscenz eines Shakespeare'schen Sonetts. Marston scheint auch mit Montaigne vertraut gewesen zu sein. Sophonisba's Worte: *What evil | Is there in life to him that knows life's loss | To be no evil* (ib. p. 168) decken sich vollkommen mit Montaigne's Sentenz: *Il n'y a rien de mal en la vie, pour celuy qui a bien compris, que la privation de la vie n'est pas mal* (Essais, Livre I chap. 19: *Que Philosopher, c'est apprendre à mourir*; citiert nach Pierre Coste's Ausgabe, Paris 1725, vol. I p. 59 ff.). Zwei Verse später sagt Sophonisba: *Opposed trees make tempests shew their power* — ein Gleichnis Lucan's (Phars. III 362 f.), dessen Verse auch Montaigne (L. I, ch. 4, p. 18), citiert hat.

[2]) Cf. Studien p. 7.

[3]) Etwas näher, aber nicht erschöpfend, hat sich mit dem Verhältnis der Marston'sche Tragödie zu den früheren Versionen der Geschichte beschäftigt A. Andrae in seiner Abhandlung: „Sophonisbe in

What you will.[1]) — Celia, die schnell getröstete Witwe des bei einem Schiffbruch verunglückten Albano, ist im Begriff, sich einem zweiten Gatten zu vermählen. Die beiden Brüder Albano's und ein verschmähter Freier der Celia suchen diese Heirat dadurch zu verzögern, dass sie einen dem Verunglückten sehr ähnlichen Mann als den plötzlich heimgekehrten Gatten auftreten lassen. Inzwischen ist aber der Totgeglaubte wirklich wohlbehalten eingetroffen, so dass sich in einer derb komischen Scene die zwei Gatten, der echte und der falsche, gegenüberstehen. Ein Muttermal verhilft dem Albano schliesslich zu seinem Recht und zu seiner herzlosen Gattin. Es ist wohl möglich, dass Marston bei dem Entwurfe dieser Komödie der Irrungen an die berühmte lateinische Komödie gedacht hat, in welcher der rechtmässige Gatte auch von einem Doppelgänger genarrt wird, aber in einer viel bedenklicheren Weise — an den „Amphitruo" des Plautus.[2]) Im übrigen besteht jedoch keine Ähnlichkeit zwischen den Wirrungen der beiden Stücke.

Für die ziemlich unbestimmt ausgesprochene Vermutung, dass die Handlung des Marston'schen Dramas einem italienischen Spiele entlehnt sei,[3]) konnte ich bis jetzt keine Bestätigung finden. Ein komisches Intermezzo Marston's zeigt uns einen Schulmeister, welcher seine Schüler aus der lateinischen Grammatik examiniert (Act II sc. 1; cf. vol. I p. 245 ff.), vielleicht eine Reminiscenz an das Examen aus derselben Materie, welchem der kleine William Page von Sir Hugh Evans unterworfen wird, in den „Merry Wives of Windsor" (Act IV sc. 1).[4]) Beide Scenen haben jedenfalls die Ähnlichkeit, dass sie gänzlich ausserhalb der Handlung der Stücke liegen.

---

der französischen Tragödie mit Berücksichtigung der Sophonisbebearbeitungen in anderen Litteraturen" Oppeln und Leipzig 1891, p. 86 ff. Painter ist nicht erwähnt. Mehrere beachtenswerte Übereinstimmungen mit Marston's Plan fand Andrae in einem spanischen Drama „Los Amantes de Cartago", dessen Priorität jedoch sehr fraglich ist (p. 69).

[1]) Entstanden 1601 (?); SR. 6. August 1607; gedruckt 1607.

[2]) Cf. Langbaine p. 351.

[3]) Cf. Fleay, Chronicle vol. II p. 77: *The plot is founded on an Italian play: so Mr. Daniel tells me.*

[4]) Cf. Rapp p. 40.

Marston's Celia lässt ihre Freier von ihrer Schwester Meletza kritisch durchhecheln (Act IV sc. 1, p. 271 f.), ganz ähnlich, wie Shakespeare's Julia die ihrigen von Lucetta, in den „Two Gentlemen of Verona" (Act I sc. 2).

Parasitaster; or, The Fawn. [1]) — Tiberio, der Sohn des Herzogs von Ferrara, wird an den Hof des Herzogs von Urbino gesandt, um für seinen Vater die Hand der Prinzessin Dulcimel zu begehren. Diese findet jedoch mehr Gefallen an dem Sohne als an dem Vater; um Tiberio, der ehrenhaft in den Grenzen seiner Sendung bleibt, von ihrer Liebe zu verständigen, klagt sie ihrem Vater, dass Tiberio sie mit Anträgen verfolge, ihr Geschenke schicke, ja schliesslich sogar von einem Baume aus in ihr Zimmer zu dringen versucht habe. Der Vater wirft dem überraschten Prinzen diese Sünden vor, Tiberio fängt Feuer und so wird der Vater von der losen Tochter als Kuppler benutzt. Diese ganze, von ihm geschickt verwendete Intrigue hat Marston Boccaccio's Decameron (III 3) entlehnt. [2])

Neben diesem italienischen Faden läuft ein anderer, der unsere Gedanken auf Umwegen nach Deutschland führt. Das *Ship of Fools* wird öfters erwähnt [3]) und in *Don Cupid's Parliament*, welches den letzten Akt beschliesst, werden die Sünder und Thoren des Stückes zur Strafe auf das Narrenschiff gesandt — eine lustige Erfindung, wie es denn überhaupt in diesem Lustspiel viel zu lachen gibt.

Der Herzog von Ferrara, Tiberio's Vater, ist seinem Sohne verkleidet nach Urbino gefolgt, erscheint ziemlich häufig als Schmeichler und Spassmacher und Vertreter des

---

[1]) Aufgeführt 1604 (?); SR. 12. März 1606; gedruckt 1606.

[2]) Cf. Langbaine p. 351. Rapp's Bemerkung: „Der Gedanke beruht auf Terenz' Adelphi u. s. w." (p. 41) ist irrtümlich; er hat an Molière's „École des Maris" gedacht, wo Motive des Terenz und der fraglichen Novelle Boccaccio's verwendet sind. Marston verdankt Terenz in diesem Stücke nichts.

[3]) Cf. vol. II pp. 14, 50, 70 f., 82, 89 f., 97 ff. Dass Marston der deutschen Herkunft des Narrenschiffes wohl bewusst war, kann uns eine Bemerkung des verkleideten Herzogs beweisen: *Nay, tis a pure foole! I can tell yee he was bred up in Germany* (II 1, p. 36).

Chorus, mit welchem er den Mangel jeden Einflusses auf die Handlung gemein hat, verkündet die Urteilssprüche Cupido's betreffs der Besatzung des Narrenschiffes und verhilft schliesslich dem Stücke zu einem fröhlichen Ende durch seine Billigung der von ihm begünstigten Verbindung des jungen Paares. Es ist wohl möglich, dass Marston diesen an und für sich gänzlich überflüssigen, verkleideten Herzog und den Gedanken der abschliessenden Gerichtssitzung dem Shakespeare-Drama „Measure for Measure" entlehnt hat. [1])

Auch bei sich selbst hat Marston für diese Komödie eine Anleihe gemacht. In seiner 1599 veröffentlichten Satiren-Sammlung „The Scourge of Villanie" hatte er von einem jungen Lebemann gesprochen: *Who, to obtaine intemperate luxury, | Cuckolds his elder brother, gets an heire, | By which his hope is turned to despaire* (vol. III p. 298). Diese Verse enthalten die Substanz der Frappatore-Episode des Marstonschen Stückes[2]) — und zugleich, wenn wir für den älteren Bruder einen entfernteren, älteren Verwandten einsetzen, einer der Novellen in Gottfried Keller's „Leuten von Seldwyla", der Geschichte von John Kabys, dem Schmiede seines Glückes! Alles schon dagewesen . . .

Einer längst richtig erkannten klassischen Reminiscenz, einer Charakterskizze Ovid's, [3]) verdankt der junge Nymphadoro seine schranken- und wahllose Bewunderung des ganzen schönen Geschlechtes.

The Dutch Courtezan. [4]) — Zwei Handlungen, eine ernste und eine komische, locker, aber mit guter Bühnenwirkung, zu einem Ganzen verschmolzen. Die Quelle der komischen Episoden ist bekannt: der Schelm Cocledemoy,

[1]) Cf. Fleay, Chronicle, vol. II p. 79. Mit gewohnter Bestimmtheit sagt Fleay: *The whole plot reminds us of Measure for Measure, which this play was meant to rival.*

[2]) Cf. l. c. p. 80: *The Frappatore story is taken from 'The Scourge' X, and undoubtedly refers to some personal scandal of the time.*

[3]) Cf. Langbaine p. 351: *Nymphadoro's Humour of Loving the whole Sex, Act 3. Sc. 1. is copy'd from Ovid's Amor. Lib. 2. Eleg. 4.*

[4]) Aufgeführt 1601 (?); SR. 26. Juni 1605; gedruckt 1605.

welcher den Weinhändler Maister Mulligrub verfolgt, seines kostbaren Pokals beraubt und schliesslich bis hart an den Galgen führt — Cocledemoy hat einen grossen Teil seiner Schlauheit, nicht aber seinen spitzbübischen Witz, von den beiden Tagedieben geerbt, welche dem englischen Publikum 1566, in dem ersten Bande von Painter's „Palace of Pleasure" vorgestellt worden waren, in der sechsundsechzigsten und letzten Novelle dieses Bandes [1]), betitelt: *A Doctor of the Lawes boughte a cup, who by the subtiltie of two false varlets, lost both his money and the cuppe.* [2])

In dem Bekanntenkreise des Schwindlers Cocledemoy begegnen wir der holländischen Curtisane Francischina, der Geliebten des jungen Freevill. Malheureux, Freevill's ernster Freund, tadelt dieses Verhältnis, verliebt sich jedoch bei einem in höchst moralischer Absicht abgestatteten Besuch — *The sight of vice augments the hate of sinne* (Act I sc. 2; cf. vol. II p. 116) — selbst leidenschaftlich in die Dirne. Freevill hat sich mit einem vornehmen Mädchen verlobt und ist ganz bereit, auf Francischina zu verzichten. Wütend verlangt diese den Tod des Treulosen, erst nach seiner Ermordung will sie Malheureux angehören. Malheureux geht scheinbar auf ihren Plan ein, verständigt sich jedoch mit seinem Freunde, so dass schliesslich die Anstifterin dem Gesetz verfällt.

Auch diese Mordgeschichte hat Marston m. E. dem „Palace of Pleasure" entnommen, der aus Bandello stammenden vierundzwanzigsten Novelle des zweiten Bandes. Die Countess of Celant, die berüchtigte Bianca Maria, versucht zuerst, ihren Geliebten Roberto Sanseverino, earl of Gaiazzo, zu bestimmen, ihren früheren Buhlen Ardizzino Valperga, count of Massino, zu töten; nach dem Misslingen dieses Versuches wirft sie aufs neue ihre Netze nach Ardizzino aus, und beschwört nun diesen, Roberto, ihren Feind, zu ermorden. Ardizzino stellt sich, als ob er ihr williges Werkzeug sein wolle; die befreundeten jungen Männer verständigen sich jedoch, so dass die böse Absicht der Buhlerin wieder vereitelt wird.

---

[1]) Cf. Langbaine p. 348.

[2]) Cf. Jacobs' Neudruck vol. II p. 142 ff.

Die Übereinstimmung des Marston'schen *plot* mit diesem Teile der Novelle ist eine sehr auffällige; wir werden uns überdies gleich überzeugen können, dass Marston die schauerliche Lebensgeschichte der Gräfin mit besonderer Aufmerksamkeit gelesen hatte.

The Insatiate Countess.[1]) — Wieder zwei Handlungen, die aber ganz ohne Verbindung neben einander herlaufen; es fehlt jeder Versuch einer Verschmelzung der sich abstossenden Elemente. Die tragische Haupthandlung beruht auf derselben Novelle, welcher Marston bereits für die „Dutch Courtezan" wichtige Motive entlehnt hatte: seine Isabella, Countess of Swevia, ist identisch mit der Bianca Maria, deren Sünden Painter erzählte, nach Belleforest's Version der Novelle Bandello's (I 4), im zweiten Bande seiner Sammlung, als vierundzwanzigste Novelle, betitelt: *The disordered Lyfe of the Countesse of Celant, and how shee (causinge the County of Masino to be murdered) was beheaded at Milan.*[2]) Marston hat sich der Novelle eng angeschlossen, keines der schmählichen Liebesabenteuer der Gräfin bleibt uns erspart, die Furie ist in das grellste Bühnenlicht gestellt. Seine bedeutendste Änderung ist, dass er den zweiten Gatten der unersättlichen Gräfin in ein Kloster gehen und auf dem Schafott verzeihend neben Isabella erscheinen lässt, wodurch er für das hässliche Finale einen wohlthätigen Moll-Akkord gewinnt.

Die Nebenhandlung zeigt uns zwei befreundete Frauen, welche die ehebrecherischen Gelüste ihrer Gatten unschädlich machen, indem sie die Rollen tauschen, und einen vornehmen Jüngling, der, um die Ehre seiner Dame zu retten, sich für einen Dieb erklärt. Auch diese Geschichte hatte Marston in Painter's „Palace" gelesen, als sechsundzwanzigste Novelle des zweiten Bandes, betitelt: *Two gentlemen of Venice were*

[1]) Aufgeführt 1610 (?); SR. 1613; gedruckt 1613. Fleay, Chronicle vol. II p. 81 denkt an 1604 als Entstehungsjahr. Langbaine (p. 349) spricht von einer Quarto des Jahres 1603, von der sonst nichts bekannt ist.

[2]) Cf. Jacobs vol. III p. 44 ff. Schon Langbaine hat l. c. die Quelle (Bandello-Belleforest) richtig bestimmt, Painter's Übersetzung erwähnt er nicht. Cf. Studien p. 89.

honourably deceived of their Wyres etc., [1]) die Übersetzung einer Novelle Bandello's (I 15). Die Dramatisierung dieser Novelle ist eine sehr flüchtige und unvollkommene, nach der Hinrichtung der Gräfin hatte Marston selbst, wie heute noch der Leser, kein Interesse mehr für seine Arbeit: wir erhalten von ihm keinen Aufschluss über das Schicksal des selbstanklägerischen Diebes. [2])

The Malcontent. [3]) — **Eastward Hoe.** [4]) — Für keines dieser beiden, nur zum Teil von Marston verfassten Dramen hat sich bis jetzt ein Quellen-Nachweis liefern lassen. Der einfache Plan des letzteren Stückes, mit seinen wirkungsvollen Kontrastgestalten, wird von den vereinten Dichtern wohl frei

---

[1]) Cf. Jacobs vol. III. p. 125 ff. Haslewood scheint der erste gewesen zu sein, der die Quelle des *underplot* erkannte (cf ib. vol. I p. LXXXIX).

[2]) Fleay's Bemerkung (Chronicle vol. II p. 80): *The play, which bears Barksted's name in some copies, seems to have been condensed by him from two others, one a Tragedy, the other a Comedy*, sein Versuch *this curious union of two complete plays* mit einem anonymen Stücke zu identifizieren, sind m. E. ganz verfehlt. Seine Behauptung (ib. p. 81): *The tragic plot is from an Italian play* entbehrt jeder Stütze, und über die Quelle der Nebenhandlung scheint er vollkommen im Unklaren zu sein, sonst würde er, im Anschluss an eine von ihm wohl richtig kommentierte satirische Anspielung in diesem Teile des Dramas doch nicht gesagt haben: *That the whole comic plot is personally satirical I am certain.* Die Beziehungen Barksted's zu der „Ins. Countess" erklärt sich A. H. B[ullen] in dem Dict. of Nat. Biogr. in seinem Marston-Artikel damit, *that Marston, when he entered the church left his work unfinished, and that it was afterwards taken in hand by Barksteed.* M. E. wird es einer genauen Untersuchung ein Leichtes sein, an allen Ecken und Enden des Dramas die Marston'sche Mache festzustellen, in Worten, Bildern, Anspielungen (wie auf das Narrenschiff, Act. II; cf. vol. III p. 135) und in der Menge der Shakespeare-Reminiscenzen. Sehr wahrscheinlich hat Barksted an das grosse Marston'sche Fragment nur den unbefriedigenden, nicht alle Knoten lösenden Schluss angeflickt; er scheint die Quelle der Nebenhandlung nicht gekannt und deshalb nicht gewusst zu haben, welches Ende er dem Abenteuer des Lord Mendosa geben sollte.

[3]) Entstanden gegen Ende 1601 (?); SR. 5. Juli 1604: gedruckt 1604.

[4]) Aufgeführt 1604 5 (?); SR. 4. September 1605; gedruckt 1605.

entworfen worden sein;[1]) der mörderische Usurpator Mendoza des „Malcontent“ hingegen könnte novellistischer Herkunft sein.

Ein geschmeidiges Talent, stets bereit, sich der Tagesmode anzuschmiegen. Die Grossen, Marlowe und Shakespeare, hatten von Hero und Leander, von Venus und Adonis gesungen: in schwächlicher und ungesunder Nachahmung dieser lüsternen Erotik sang Marston von Pygmalion und seiner Statue, mit einem hässlichen Verweilen bei des Künstlers Leidenschaft für das unbeseelte Werk.[2]) Ein starker Impuls von anderer Seite versetzte den Dichter in das Gebiet der satirischen Dichtung: der Pornograph verwandelt sich in den Moralisten. Aber nur scheinbar, denn dieser Moralist schildert die Laster seiner Zeit so genau, dass seine Satiren auch dem blasiertesten Lebemann eine pikante Lektüre sein konnten. Und wie die Bühne mehr und mehr das Zentrum der literarischen Welt wird, stellt auch Marston Erotik und Satire[3]) in den Dienst einer nicht zu verachtenden dramatischen Begabung. Schluss: Pater peccavi, Eintritt in die Staatskirche, gänzlicher Verzicht auf literarische Produktion.

---

[1]) Fleay, Chronicle vol. II p. 82 verweist auf Athenaeum, 13. Oktober 1883, No. 2920, wo Charles Edmonds in dem Artikel *The Original of the Hero in the Comedy of Eastward Hoe* den 1598 hingerichteten Strassenräuber Luke Hutton mit dem lasterhaften, aber schliesslich reuigen Lehrling Quicksilver in Verbindung bringt. Auch Hutton soll in Versen Busse gethan haben.

[2]) Dass Marston mit dieser Schilderung bewusst, in satirischer Absicht das Werben der Shakespeare'schen Venus um Adonis parodieren wollte, wie der Verfasser des Marston-Artikels in der neunten Ausgabe der „Encyclopædia Britannica“, vol. XI p. 575, meint, ist m. E. vollkommen ausgeschlossen.

[3]) Marston hat für seine Dramen öfters Anleihen bei seinen Satiren gemacht, vergl. oben p. 28 Anm. 2, sowie in Sat. III (vol. III p. 225) die satirische Skizze des mit erlogenen vornehmen Liebschaften prahlenden Duceus und die Scenen, in welchen Castilio (Antonio and Mellida III: cf. vol. I p. 36 f.) und Herod (Parasitaster IV: cf. vol. II p. 68 f.) derselben Schwindelei überführt werden. Auch die abgeschmackte Herkules-Anekdote ist aus Sat. V (cf. l. c., p. 233) in den „Malcontent“ (IV 5; cf. vol. II p. 268) übergegangen.

Als Dramatiker ist Marston aufs stärkste und nachhaltigste von Kyd und Shakespeare beeinflusst. Dem letzteren hat er, von unzähligen Einzel-Anklängen nicht zu reden, für den Bau seiner Dramen den Kunstgriff abgesehen, zwei verschiedene Handlungen zu einem Ganzen zu verschmelzen. Gern schöpft er seine Stoffe aus Novellen: als sein hauptsächlichstes Quellen-Werk erscheint Painter's „Palace of Pleasure". Marston versteht sich gut darauf, die Prosa-Erzählung in eine spannende dramatische Handlung umzusetzen, aber die Fähigkeit, die Gestalten der Novelle in echte Menschen zu verwandeln, besass er nicht. Oft ist von Shakespeare rühmend gesagt worden, dass die Berührung seiner Hand den Rohstoff zu Gold werden liess — Marston's Hand hinterlässt eine schmutzige Spur. Rein tritt uns aus der Überlieferung die Gestalt der Sophonisba entgegen; Marston setzt sie den brutalsten Angriffen aus, verdirbt die ernste alte Historie durch den überflüssigsten und unsittlichsten Zauberspuk. Ein geschickter Bühnentechniker, kein nach Wahrheit strebender Künstler. [1])

[1]) Vergl. über Marston neuerdings Ph. Aronstein, ESt. XX 377 ff., eine Zusammenfassung der bisherigen Forschung; Fortsetzung folgt.

Beaumont and Fletcher.

The Woman-Hater. [1]) — Der Weiberhasser Gondarino, die sich ihm in neckischer Absicht, aber jedenfalls höchst unweiblich aufdrängende Oriana, seine brutale Rache, welche den guten Ruf des Mädchens zu vernichten sucht, die durch eine das Gebiet der Tragödie streifende, widerliche Scene bewerkstelligte Rechtfertigung der Oriana, Gondarino's possenhafte Bestrafung — für diese Gestalten und Ereignisse hat sich bis jetzt keine Quelle finden lassen. Die Herkunft des Feinschmeckers Lazarillo hingegen, der durch alle fünf Akte des Stückes einem Leckerbissen nachjagt, einem Fischkopf, und schliesslich sogar eine Dirne ehelicht, um seinem Gaumen diesen Genuss zu sichern — die Herkunft dieses Sonderlings ist längst aufgehellt worden [2]): er stammt aus einer Anekdote des Paulus Jovius, erzählt in dessen Schrift „De Romanis Piscibus" cap. V. [3])

---

[1]) SR. 20. Mai 1607; gedruckt 1607. Dyce (I, III): *Fletcher;* Oliphant (ESt. XIV, 77): *Beaumont and Fletcher;* Fleay (Chron. I 177): *Beaumont*. Bei Oliphant ist auch die frühere Forschung über die Verfasserfrage berücksichtigt. In erster Linie verdienen R. Boyle's Arbeiten Beachtung, in ESt. V 74, VII 66, VIII 39, IX 209, X 383, und neuerdings pro und contra Oliphant ib. XVII 171, XVIII 292; vergl. ausserdem Boyle's *Massinger*-Artikel im Dict. of Nat. Biogr.

[2]) Cf. Dyce vol. I p. III sq.

[3]) Cf. Pauli Jovii Novocomensis Medici de Romanis Piscibus Libellus. Antuerpiae 1528. *De Umbrina.* Caput V.

Die Verknüpfung der beiden Fäden ist eine sehr stümperhafte, das ganze Drama ein oberflächliches Machwerk.

Dass in diesem Stücke einige Worte Hamlet's parodistisch verwendet sind, ist längst hervorgehoben worden.[1]) Ausserdem finde ich noch zwei an Hamlet erinnernde Stellen beachtenswert, deren eine m. E. ebenfalls beweist, dass sich der Verfasser der überwältigenden Eindrücke der grossen Tragödie durch Spott erwehren will. Auf des Herzogs Frage nach seinem Alter antwortet der hungrige Lazarillo: *. . . And eight and twenty times hath Phoebus' car | Run out his yearly course since* — wozu der Höfling Lucio bemerkt: *How like an ignorant poet he talks!* (Act II sc. 1, p. 34). Ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass diese Kritik an Shakespeare's Adresse gerichtet ist, der seinen *Player-King* beginnen liess: *Full thirty times hath Phoebus' cart gone round | Neptune's salt wash . . . . Since . . . .* (Act III sc. 2, 165 ff.). Ausserdem erinnert noch Gondarino's Ausruf beim Nahen der Oriana: *It comes again! . . . Stand and reveal thyself* (Act III sc. 1, p. 41) an Hamlet (Act I sc. 1, 126 f.): *Lo, where it comes again! . . . Stay, illusion!*

Thierry and Theodoret. — Für die historischen Ereignisse dieser Tragödie[2]) flossen den Verfassern viele Quellen,[3]) eine genaue Vergleichung des Dramas mit diesen verschiedenen Berichten fehlt uns noch. Sie wäre schon deshalb sehr wünschenswert, weil neuerdings das ganze Stück

---

[1]) Cf. Dyce, l. c., Act II sc. 1, p. 37.

[2]) Entstanden 1617 (?); lic. und gedruckt 1621. Dyce (I 103): *Beaumont and Fletcher;* Oliphant (ESt. XV. 352): *Originally written (perhaps about 1607 or 1608) by Fletcher and Beaumont, or Beaumont alone; revised in 1617 by Massinger, or Massinger and Fletcher;* Fleay (Chron. I 205): *Fletcher, Massinger and Field.*

[3]) Cf. Langbaine p. 215: *See the French Chronicles in the Reign of Clotaire the Second. See Fredegarius Scholasticus, Aimoinus Monachus Floriacensis, De Serres, Mezeray, Crispin, etc.* Eine sorgfältige Prüfung des Verhältnisses der pseudo-historischen Dramen Beaumont's und Fletcher's zu den historischen Quellenschriften, wie sie uns für „Bonduca" bereits geliefert wurde (vergl. p. 68), ist von anderer Seite in Angriff genommen worden.

als eine Satire auf den französischen Hof unter Maria von Medici gedeutet worden ist.[1]) Freilich ist auch die Möglichkeit nicht ausser acht zu lassen, dass das uns überlieferte Trauerspiel nur eine Neubearbeitung eines älteren, 1597 erwähnten, verlorenen Dramas „Brunhowlte" ist.[2])

Für die rührende Gestalt der jungen Königin Ordella, die so rein durch ihre lasterhafte Umgebung schreitet, werden die Chroniken den Dramatikern schwerlich Anhaltungspunkte geliefert haben. Dem verblendeten Thierry wird von einem betrügerischen Astrologen Kindersegen verheissen, falls er die erste ihm aus dem Diana-Tempel entgegentretende Frau töten würde, Ordella selbst soll nach der Absicht ihrer Feindin Brunhalt dieses Opfer sein. In der erschütternden ersten Scene des vierten Aktes stehen sich der König und seine Gattin gegenüber wie der Gileaditer Jephthah und seine Tochter (Richter Kap. XI), und Ordella hat mit der Jüdin die Opferwilligkeit, den Todesmut gemein. Vielleicht besteht eine innere Verbindung zwischen diesen beiden, gleich ergreifenden Situationen.

Philaster: or, Love lies a-bleeding. — Die Handlung dieses Dramas [3]) hat den grossen Vorzug der Einheitlichkeit: jede Scene steht in Beziehung zu dem Schicksal des Protagonisten, des Titelhelden, und der beiden ihn liebenden Frauen, der Prinzessin Arethusa und der als Page verkleideten Euphrasia, genannt Bellario. Eine die ganze, sehr romantische Geschichte dieser Liebenden bietende Quelle ist noch nicht

---

[1]) Cf. Fleay. Chron. vol. I p. 205: *The astrology of Laeure and the name De Vitry distinctly point to the condemnation of Concini in 1617 for treason and sorcery. The whole play is a satire on the French Court under Marie de Medici. Vitri arrested the Maréchal d'Ancre, and on his resistance killed him. The placing the scene in the reign of Clotaire 2 is one of Massinger's political adaptations.*

[2]) Cf. Fleay, l. c., p. 205, vol. II p. 306. Woher Fleay übrigens mit Sicherheit weiss, dass dieses ältere Stück *really historical* war, ist mir nicht bekannt.

[3]) Aufgeführt vor 8. Okt. 1610; gedruckt 1620. Dyce (I 199), Oliphant (ESt. XIV 90), Fleay (Chron. I 189): *Beaumont and Fletcher.*

ermittelt, für einzelne Motive hingegen auf verschiedene Vorbilder hingewiesen worden. In erster Linie hat man von alter Zeit her den Einfluss Shakespeare's auf die Komposition dieses Dramas stark betont: Philaster, der verdrängte Sohn des rechtmässigen Königs von Sizilien, steht dem herrschenden Usurpator ähnlich gegenüber, wie Hamlet seinem Oheim, dem König Claudius — eine Situations-Ähnlichkeit, die durch bedeutsame Übereinstimmungen in der Ausdrucksweise der beiden Usurpatoren noch auffälliger wird; die Prinzessin Arethusa, die, mit einer grossen Liebe für Philaster im Herzen, den prahlerischen Wüstling Pharamond heiraten soll, kann an Imogen erinnern, welche, von Posthumus getrennt, sich dem Tölpel Cloten vermählen soll;[1]) Euphrasia, welche im Pagengewande zwischen den Liebenden vermittelt, obwohl sie selbst Philaster liebt, hat einige Züge der Viola. Der Dialog des Dramas ist reich an Shakespeare-Reminiscenzen — die Annahme, dass die Verfasser sich auch bei der Skizzierung ihres Planes und ihrer Charaktere oft von Shakespeare beeinflussen liessen, hat die Wahrscheinlichkeit für sich. Sich diesem mächtigen Einfluss ganz zu entziehen, war für die jüngeren Dramatiker jener Zeit ebenso schwierig, wie es für die jüngeren modernen Tondichter ist, ihre Werke von dem Echo der Wagner'schen Harmonieen frei zu halten.

Als Vorgängerin der in Pagentracht auftretenden, ebenso treu wie hoffnungslos liebenden Euphrasia ist auch die Felismena in Jorge de Montemayor's „Diana" genannt worden,[2]) dieselbe Felismena, welche Shakespeare für seine Julia in den „Two Gentlemen of Verona" als Vorbild im Auge hatte. Aber Euphrasia ist nicht die schnöde verlassene Geliebte Philaster's, und für die sonstigen Ähnlichkeiten der Situation

---

[1]) Cf. B. Leonhardt „Über Beziehungen von Beaumont und Fletcher's Philaster . . . zu Shakespeare's Hamlet und Cymbeline" Anglia VIII 424 ff. In den Einzelheiten kann ich dem Verfasser nicht immer beipflichten, er vergleicht zu viel. An Macbeth's berühmte Frage (Act V sc. 3, 40 ff.) erinnern Philaster's Worte: *Nature too unkind, / That made no medecine for a troubled mind* (Act III sc. 1, p. 257), vergl. aber auch ESt. XVIII 133.

[2]) Cf. Dunlop-Liebrecht, p. 353 ff.

brauchten die jungen Dramatiker jedenfalls nicht aus dem spanischen Schäferroman oder dessen englischer Übersetzung geschöpft zu haben, die ihrem treulosen Geliebten als Page folgende Julia Shakespeare's stand ihnen näher.

Felismena und Julia werden übrigens schliesslich doch noch mit ihren Flüchtlingen vereinigt — mehr Ähnlichkeit als mit diesen glücklicheren Schwestern hat Euphrasia mit der unglücklichen Prinzessin Zelmane, der Tochter des Königs Plexirtus, deren leidvolle Geschichte Pyrocles seiner Philoclea erzählt, im zweiten Buche von Sir Philip Sidney's „Arcadia".[1] Zelmane verliert ihr Herz an Pyrocles, ohne dass dieser ihre Liebe ahnt, sie folgt ihm und dient ihm treu in Männerkleidung, Daïphantus genannt, und bleibt unerkannt bis zu ihrer frühen Todesstunde. Ihre pathetische Gestalt scheint mir das grösste Anrecht zu besitzen, als Vorbild der Euphrasia betrachtet zu werden, und man möchte in der That bedauern, dass die jungen Dramatiker ihre liebliche Heldin nicht auch durch den Tod befreit, sondern zu einem kalten, mit dem Gelübde der Ehelosigkeit belasteten Leben verurteilt haben.[2])

The Maid's Tragedy. — Auch in dieser Tragödie[3]) ist die Einheit der Handlung zu rühmen. Die stolze Evadne, der es schmeichelt, des Königs Geliebte zu sein, bis sie durch die Erkenntnis ihrer Schmach zur Ermordung ihres Verführers getrieben wird, der schwache Amintor, der auf den Wunsch des Königs seiner Verlobten das Wort bricht und ahnungslos Evadne heiratet, Aspatia, das verlassene Mädchen, welches schliesslich den geliebten Treulosen in Männerkleidung zum Kampfe herausfordert, um von ihm getötet zu werden, Melantius, Evadne's Bruder, dessen starkes Wort ihr die Seele zerschmettert — fest sind die Schicksale dieser Gestalten verwoben und dieses feste Gewebe scheint von den jungen Dramatikern selbst gefertigt zu sein: bis jetzt hat

[1]) Cf. Works, London 1724 5, 3 vols; vol. I p. 323 ff.

[2]) Cf. Ward, vol. II p. 177.

[3]) Aufgeführt vor 31. Oktober 1611; gedruckt 1619 Dyce (I 313), Oliphant (ESt. XIV 92), Fleay (Chron. I 192 f.): *Beaumont and Fletcher.*

sich keine Quelle finden lassen. Den Kampf der Aspatia mit Amintor hat man mit einer Episode im dritten Buche der Arcadia verglichen,[1]) mit dem Zweikampf zwischen der in Ritter-Rüstung auftretenden Parthenia und Amphialus. Die Ähnlichkeit ist eine äusserliche, die Beweggründe der beiden Frauen sind durchaus verschiedene: Parthenia kämpft und stirbt in dem Bestreben, ihren von Amphialus erschlagenen Gatten Argalus zu rächen.[2])

The Faithful Shepherdess. — Von Fletcher's Pastoral-Drama[3]) wendet sich unser vergleichender Blick vor allem zurück zu den berühmten italienischen Schäferspielen des 16. Jahrhunderts, zu Tasso's „Aminta" und Guarini's „Pastor Fido". Dem „Aminta" verdankt der Engländer für den Plan seiner Pastorale nichts, dem „Pastor Fido" mehr, als bis jetzt hervorgehoben worden ist. Guarini's verliebte Corisca, deren Intriguenspiel das Liebespaar Amarilli und Mirtillo zu trennen versucht, hat in dem englischen Stücke zwei Spiegelungen: ihre Männertollheit hat Fletcher's Cloe geerbt,[4]) ihre Hinterlist m. E. die englische Amarillis, welche die Liebe der Amoret und des Perigot zu stören trachtet. Beide Sünderinnen, Corisca und Amarillis, bereuen und erhalten Verzeihung.

Die Art und Weise aber, wie Corisca und Amarillis den Lauf der treuen Liebe zu unterbrechen bemüht sind, ist eine ganz verschiedene. Bei den Ränken der Amarillis werden wir einmal an eine Episode der „Fairy Queen" erinnert. Amarillis lässt sich in einen Zauberbrunnen tauchen, wodurch sie die Gestalt ihrer glücklicheren Nebenbuhlerin Amoret erhält. Diese falsche Amoret, welche sich versuchend, buhlerisch dem erstaunten Perigot aufdrängt und von ihm

---

[1]) Cf. Dyce, l. c.

[2]) Cf. Sidney's Works, vol. II p. 507 ff.

[3]) Cf. Dyce, vol. II p. 1 ff. Aufgeführt 1608 (?); gedruckt 1609 (?). Die älteste Quarto ist nicht datiert. Trotz der Menge der Zeugnisse für Fletcher's Autorschaft, nimmt Fleay (Chron. vol. I p. 178) aus metrischen Gründen Beaumont's Mitarbeiterschaft an. Er steht mit dieser Ansicht wohl allein.

[4]) Cf. Dyce, l. c. pp. 36, 120.

energisch zurückgewiesen wird, ist vielleicht eine Nachbildung der falschen Una, der Schöpfung Archimago's (Book 1 canto I str. 45ff.). Auch diese falsche Una versucht den überraschten *Red Cross Knight*, auch sie buhlt vergebens. Spenser, der gefeierte Dorus der Fletcher'schen Pastorale (Act 5 sc. 5), lässt in seinem Epos nochmals eine solche Truggestalt erscheinen: neben der keuschen Florimell treibt die falsche, von einer Hexe aus Schnee gebildete, Florimell ihr Unwesen (Book III canto VIII ff.). In Spenser's Florimell-Gesängen ist als weitere Heldin und Märtyrerin der *chastity* auch die holde Amoret zu finden, mit welcher Fletcher's Schäferin in Namen und Tugend übereinstimmt.

Im Mittelpunkte des Fletcher'schen Schäferspieles steht die ernste und reine Gestalt der ihren toten Geliebten betrauernden Jungfrau Clorin: ihr dient der Satyr, der alle ihm bei Tasso und — wesentlich gemindert — auch noch bei Guarini anhaftenden übelen Eigenschaften abgestreift hat und als ein freundlicher, dienstwilliger, in anmutigsten Versen sprechender Waldgeist erscheint. Sein ehrfurchtsvolles Verhältnis zu Clorin ist mit einer der berühmtesten Stellen der „Fairy Queen" verglichen worden [1]) — damit wird wohl die Episode des *Sarage* gemeint sein, des Waldmenschen, der die hilflose Serena begleitet und beschützt (Book VI canto V).

Der Hintergrund, der nachtdunkle Wald, welchen die Fletcher'schen Schäfer und Schäferinnen durchirren, ähnelt dem Elfenwalde des „Midsummernight's Dream".[2]) und aus der Ähnlichkeit der Scenerie ergeben sich einige Übereinstimmungen der Schilderung. Fletcher's Seele ist von Shakespeare-Erinnerungen gefüllt, es drängt ihn, Motive des grossen Dramatikers, welche ihm selbst einen tiefen Eindruck hinterlassen hatten, in seinen eigenen Dichtungen zu verwerten.

---

[1]) Cf. Ward II 171: *The relation between the Satyr and Clorin* [nicht Clorinda] *may have been to some extent suggested by one of the most famous passages in the „Faerie Queene"*.

[2]) Rapp's Bemerkung: „Das Schlimmste ist; dass das Gedicht daneben eine plumpe Nachäffung des MSND. ist und alles, was darin erträglich lautet, dorther gestohlen ist" (p. 68), ist eine seiner zahlreichen Übertreibungen.

Merkwürdig berührt uns in dieser Schäferdichtung ein, wie mir scheint, noch nicht beachteter Macbeth-Reflex. Die nachtwandelnde, über den Blutflecken an ihrer Hand klagende Lady — Perigot, der seine Amoret verwundet hat, getötet zu haben glaubt und in einem Monologe klagt, dass ihm kein Wasser die blutbefleckte Hand reinigen kann (Act V sc. 4) — ich bezweifle nicht, dass zwischen diesen beiden Scenen eine Verbindungslinie zu ziehen ist. Die Feuerprobe, welche im letzten Akte der „F. Sh." die Schafe von den Böcken, die Keuschen von den Unkeuschen sondert, war schon an Falstaff vorgenommen worden, in der letzten Scene der „Merry Wives of Windsor" [1]) (v. 88 f.).

The Knight of the Burning Pestle. — Unter den Gestalten in Ben Jonson's „Every Man out of his Humour" fällt uns als bemerkenswerter Vorgänger des Don Quixote der grillenhafte Puntarvolo auf, der sich von der Dienerin seiner Gattin und von dieser selbst als fahrender Ritter begrüssen lässt, mit dem in Ritter-Romanen üblichen Zeremoniell (Act II sc. 1) — ein ironischer Hinweis auf die Anziehungskraft, welche diese aus dem Französischen und Spanischen übersetzten Romane für weite Leserkreise besassen. 1605 trat der edle Ritter von der traurigen Gestalt selbst seinen Triumphzug durch die Welt-Literatur an und schon wenige Jahre später, noch vor der 1612 publizierten englischen Übersetzung, erschien die dramatische Satire von dem Ritter mit der brennenden Mörserkeule, [2]) deren Inspirationsquelle in erster Linie die spanische Prosa-Dichtung war. Ralph, der Lehrling eines ehrsamen Londoner Krämers, wird durch das Lesen der Romane von Palmerin und von Rosicleer, dem Hauptthelden in dem „Mirrour of Knighthood", so begeistert, dass er in ritterlicher Rüstung abenteuersuchend in die Welt hinauszieht, wie Don Quixote.

---

[1]) Cf. Dyce, l. c., p. 103.

[2]) Aufgeführt 1610 (?); gedruckt 1613. Dyce (II 126): *Beaumont and Fletcher* (?); Oliphant (ESt. XIV 88f.): *Wholly, or almost wholly, Beaumont's;* Fleay (Chron. I 184): *Beaumont and Fletcher.*

Und wie Don Quixote, sieht auch Ralph die ganze Welt durch seine romantische Brille, wird auch ihm das Wirtshaus zum Schloss, der Wirt zum gastfreien Ritter, dem er nichts bezahlen will — Ralph's Benehmen in dem Bell-Inn zu Waltham (Act II sc. 6, Act III sc. 2) ist Don Quixote's Auftreten in den Schenken (Parte I cap. 2 und 17) abgesehen. Ralph's siegreicher Kampf mit dem Riesen Barbarossa, d. h. mit dem Barbier und Chirurgen von Waltham, und seine Befreiung der Kunden und Patienten desselben, welche männiglich eine kurze Leidensgeschichte zum besten geben, ist wohl als eine freie Verschmelzung zweier sich unmittelbar folgender Abenteuer Don Quixote's anzusehen, seines Angriffes auf einen nichts ahnenden Barbier, welchem er als Beute sein Rasierbecken abnimmt, und seiner Befreiung der Galeeren-Sträflinge, von welchen auch ein jeder eine kurze Biographie zu liefern hat[1]) (P. I cap. 21 f.).

Mit ihrer nach Cervantes' Vorbild in Scene gesetzten Verspottung der bürgerlichen Romanleser haben die befreundeten Dramatiker noch manchen satirischen Streifzug gegen von der City begünstigte Bühnendichter und Gebräuche eingefügt: ihr witziges Werk ist heute noch dem Literar- wie dem Kulturhistoriker gleich willkommen und wertvoll.

Die dramatische Handlung, welche zur Beschwichtigung der gekränkten Eitelkeit der Londoner Lehrlinge eingefügt wurde — eine verlorene Liebesmühe, das Stück wurde ausgezischt —, die Geschichte von dem schlauen Kaufmannslehrling Jasper Merrythought, der das Glück hat und die schöne und reiche Braut heimführt, die Tochter seines Prinzipals, enthält zwei Motive, die mir sehr bekannt sind, ohne dass ich sie unter Dach und Fach zu bringen wüsste. Jasper's thörichter und brutaler Einfall, die Liebe seiner

[1]) Cf. B. Leonhardt „Über Beaumont und Fletcher's Knight of the Burning Pestle", Annaberg 1885 (Progr.-No. 499): p. 31 ff. Leonhardt meint (p. 30 f.), dass der stets fidele, singlustige Vater Merrythought „eine, wenn auch nur schwache Kopie" von Shakespeare's Silence in King Henry IV B. Act V sc. 3 sei. Ausser dass der bezechte Silence auch singt, finde ich nicht die mindeste Ähnlichkeit. Jago singt ebenfalls (Act II sc. 3).

Luce dadurch nochmals einer Probe zu unterwerfen, dass er sich stellt, als wolle er sie aus Groll gegen ihren Vater ermorden (Act III sc. 1) sowohl, wie seine Kriegslist, sich für tot auszugeben und in einem Sarge zu der von ihrem Vater eingesperrten Luce tragen zu lassen (Act IV sc. 4), werden wohl auf literarische Reminiscenzen der Freunde zurückzuführen, nicht frei erfunden sein. Für Jasper's List ist an den letzten Akt von Marston's „Antonio und Mellida" (First Part) erinnert worden[1]): nachdem Mellida, welche ihrem Geliebten gefolgt war, von ihrem Vater, dem Dogen Piero von Venedig, wieder gefangen genommen worden ist — wie Luce in Waltham-Forest von ihrem Vater dem Jasper wieder entrissen wird —, lässt sich auch Antonio in einem Sarg an den venetianischen Hof tragen, wo Mellida weilt. Trotz der grossen Verschiedenheit der Nebenumstände, scheint auch mir diese Übereinstimmung beachtenswert.

Zu den bekannten parodistischen Anspielungen dieses Stückes auf Shakespeare'sche Schöpfungen möchte ich noch zwei Stellen rechnen, welche m. E. derselben Tendenz des Verfassers dienen. In der Gartenscene spielen in Juliet's Reden die Worte *Good night* eine grosse Rolle. Nachdem sie den Wunsch viermal ausgesprochen hat (Act II sc. 2, 120, 123, 142), wiederholt sie: *A thousand times good night!* (v. 155), und ihre letzten Worte sind: *Good night, good night! parting is such sweet sorrow, | That I shall say good night till it be morrow* (v. 185 f). In witzloser Parodie dieser Liebesgrüsse lässt der Epigone den Tölpel Humphrey, Jasper's Nebenbuhler, die erste Scene des zweiten Aktes (p. 156) schliessen mit den Versen:

> Good night, twenty good nights, and twenty more,
> And twenty more good nights, — that makes threescore!

Noch ärgerlicher wäre die folgende Persiflage, die allerdings weniger sicher, mir selbst aber doch recht wahrscheinlich ist.

---

[1]) Von dem anonymen Verfasser der Schrift: „Shakespeare and Jonson. Dramatic, versus Wit-Combats", London 1864, cf. Leonhardt ESt. XII 309 f.

Die letzten Worte des verbannten Romeo lauten: *Dry sorrow drinks our blood. Adieu, adieu!* (Act III sc. 5, 59). Der tolle Merrythought bezeichnet seine Kumpane als *lads of mettle . . . care never drunk their bloods* (Act III sc. 5, p. 194). Man muss bedenken, wie leicht die Schauspieler eine solche Parodie dem Publikum auffällig machen konnten, durch einen plötzlichen Übergang in den tragischen Ton. Es ist bemerkenswert, dass gerade die Stücke, an deren Komposition Beaumont in erster Linie beteiligt gewesen sein soll, reich an solchen Shakespeare-Parodien sind. Ben Jonson hat Drummond gegenüber Beaumont's Selbstbewusstsein betont,[1]) ein solcher Charakter musste Shakespeare's Grösse erdrückend empfinden, und sich immer wieder versucht fühlen, gegen den Herrn und Meister der zeitgenössischen Bühne — ich finde wirklich kein bezeichnenderes Wort — anzuulken.

A King and no King.[2]) — Der König Arbaces wird von einer rasenden Leidenschaft für seine Schwester Panthea erfasst. Er ist aber weder ihr Bruder, noch der rechtmässige König, sondern das unterschobene Kind eines Höflings: durch diese Enthüllung wird ihm die Hand der Königin Panthea und damit aufs neue die Krone gesichert. Eine Quelle dieser bedenklichen, von den Dichtern nicht immer mit dem nötigen künstlerischen Takte dramatisierten Geschichte ist mir nicht bekannt.

Im Gefolge des Königs fallen uns auf den ersten Blick zwei militärische Typen auf: der tapfere, königstreue, aber zu freimütiger Kritik geneigte Feldherr Mardonius, dessen Charakter-Ähnlichkeit mit Shakespeare's Kent im „King Lear" beachtet zu werden verdient, und der feige, jeden Ehrgefühls bare Bessus, der manche der unrühmlichsten Eigenschaften Sir John Falstaff's geerbt hat, des Falstaff, der sich auf dem Schlachtfeld von Shrewsbury herumtreibt (King

---

[1]) *Francis Beaumont loved too much himself and his own verses*; cf. Notes of BJ.'s Conversations with Wm. Dr. of Hawthornden, ed. Laing (Shakesp. Soc., London 1842), p. 10.

[2]) Aufgeführt 1611; gedruckt 1619. Dyce (II 233), Oliphant (ESt. XIV 91), Fleay (Chron. I 192): *Beaumont and Fletcher.*

Henry IV A. Act V). Bessus' Monolog: *They talk of fame* (Act III sc. 2), in welchem die ausgesprochenste Abneigung gegen *fame* zur Geltung kommt, erinnert stark an Falstaff's berühmte Analyse des Begriffes der Ehre (l. c. Act V sc. 1), und die jungen Dramatiker haben auch gar keinen Hehl daraus gemacht, dass ihnen Shakespeare's feister Ritter vor Augen stand. Betreffs einer der zahllosen Feigheiten des Bessus wird bemerkt: *It shew'd discretion, the best part of valour* (Act IV sc. 3) [1]) — mit wörtlicher Benützung der Falstaff'schen Erklärung: *The better part of valour is discretion* (Act V sc. 4). Von den *redeeming qualities* Falstaff's ist bei Bessus freilich sehr wenig zu finden, er ist fast ebenso verächtlich wie der miles gloriosus, der wohl sein unmittelbarer Nachfolger — oder Vorgänger? — war, wie Protaldy in „Thierry and Theodoret". Einer der besten Einfälle des Bessus, seine verbindlichen Worte bei der sehr unfreiwilligen Ablieferung seines Schwertes, wird von Protaldy in derselben Notlage wiederholt. [2])

Wer geneigt ist, die Sargepisode im „Knight of the Burning Pestle" als eine Entlehnung aus Marston's „Antonio and Mellida" zu betrachten (cf. p. 43), wird sich von unserer *tragicomedy* gern den seine Annahme stützenden Beweis liefern lassen, dass Beaumont und Fletcher mit Marston's Dramen wohl vertraut waren. In Marston's „Malcontent" klagt der von seiner Gattin betrogene Pietro: *Sooner hard steele will melt with southerne winde, | A seamans whistle calme the ocean . . . | Then women row'd to blushlesse impudence . . . | Will turne* etc. (Act IV sc. 3), und in „What you will" wird die zweite Hyperbel parodierend wiederholt, von dem Lakaien Bydet, mit einem deutlichen Hinweis auf die erste Stelle: *Sooner the whissell of a marriner | Shall sleeke the rough curbes of the ocean back. Now speake I like my selfe* (Act V sc. 1). Desselben auffälligen Bombastes bedient sich Spaconia in ihren sehr ernst gemeinten

[1]) Eine von Dyce nicht bemerkte Shakespeare-Reminiscenz.

[2]) Bessus: *It is a pretty hilt, and if your lordship take an affection to it, with all my heart I present it to you* (Act III sc. 2) — Protaldy: *If wearing it may do you any honour, | I shall be glad to grace you; there it is, sir* (Act II sc. 3).

Vorwürfen dem ungetreuen Tigranes gegenüber: *Sooner shall | The beaten mariner with his shrill whistle | Calm the loud murmurs of the troubled main, | And strike it smooth again, than thy soul fall | To have peace in love with any* (Act IV sc. 2).

Auch dieses Beaumont's Stempel tragende Drama scheint mir eine Shakespeare-Parodie zu enthalten, die Nachäffung einer der vielen unvergesslichen Reden Hamlet's: *'Tis not alone my inky cloak, good mother, | Nor customary suits of solemn black . . . . . Together with all forms, moods, shapes of grief, | That can denote me truly . . . But I have that within which passeth show* (Act I sc. 2, 77 ff.). Durch falsche tragische Accente und Gebärden-Nachahmung konnte der Schauspieler das Publikum schnell an diesen pathetischen Erguss der populärsten Bühnengestalt erinnern bei folgender, die Feigheit als Tugend preisender Rede des *Second Swordsman:*

> For that brave sufferance you speak of, brother,
> Consists not in a beating and away,
> But in a cudgell'd body, from eighteen
> To eight and thirty; in a head rebuk'd
> With pots of all size, daggers, stooles, and bed staves:
> This shews a valiant man
>
> (Act IV sc. 3, p. 315).

Cupid's Revenge. — Zwei von den Töchtern des Basilius im zweiten Buche von Sir Philip Sidney's „Arcadia" [1]) erzählte Geschichten sind in dieser Tragödie [2]) verschmolzen: die Geschichte der Erona und die des Plangus. Erona, die Tochter eines namenlosen Königs von Lydien, veranlasst ihren Vater, in seinem Reiche alle Statuen Cupido's umstürzen zu lassen. Der zornige Gott flösst ihr eine leidenschaftliche Liebe zu dem niedrig geborenen und niedrig gesinnten Antiphilus ein, der alte König stirbt aus Kummer, Erona vermählt sich dem Geliebten, zu ihrem Verderben. Der um sie

[1]) Cf. Sidney's Works, vol. I pp. 264 ff., 276 ff.; Dyce, vol. II p. 351 ff.

[2]) Aufgeführt 5. Januar 1612; gedruckt 1615. Dyce (II 351): *Beaumont and Fletcher;* Oliphant (ESt. XIV 84): *Beaumont, Fletcher, Field and Massinger;* Fleay (Chron. I 186 ff.): *Beaumont and Fletcher.*

werbende König von Armenien, Tiridates, rächt sich für seine Abweisung durch einen Kriegszug gegen Erona; in seinem Heere befindet sich der edle Plangus, dessen von den Erlebnissen der Erona ganz unabhängige Vorgeschichte ausführlich erzählt wird.

Plangus, der Sohn des Königs von Iberien, hat ein Liebesverhältnis mit einer leichtfertigen Bürgersfrau, wird von seinem Vater bei ihr überrascht, und beteuert, um die Frau zu schützen, deren Unschuld und Tugendhaftigkeit mit so hinreissenden Worten, dass der alte König selbst dieses seltene Weib für sich gewinnen will und sie schliesslich zu seiner Königin erhöht. Die Buhlerin versucht die sträflichen Beziehungen zu ihrem Stiefsohne fortzusetzen, wird von ihm zurückgewiesen und bringt es dann durch ihre Verläumdungen und Ränke so weit, dass Plangus, um sein Leben zu retten, fliehen muss, zu seinem Vetter Tiridates, welchen er auf seinem Rachezug gegen Erona begleitet.

Behufs Verknüpfung dieser beiden, in der „Arcadia" ganz getrennten Geschichten machten die Dramatiker ihre Hidaspes (= Erona) und ihren Leucippus (= Plangus) zu Geschwistern, welche sich gemeinschaftlich gegen Cupido versündigen und auch ihren Vater Leontius, den Herzog von Lykien (= König von Lydien und König von Iberien) in den Kreis dieser Sünde ziehen: des Gottes Rache an Vater und Kindern füllt die Tragödie. Die übele Folge dieser Verschmelzung ist, dass schon im zweiten Akte (sc. 5) eine Katastrophe eintritt: der jähe Tod der mit einer unwürdigen Leidenschaft für einen Zwerg gestraften Hidaspes.[1]) Im

[1]) In der „Arcadia" unterbricht sich Philoclea selbst in ihrer Erzählung von Erona's Leiden (l. c. p. 270), Basilius setzt die Geschichte später fort, ohne sie zu Ende zu führen (l. c. p. 379 ff.), im fünften Buche wird sie nochmals gestreift (vol. II p. 807 ff.) und in Sidney's Schlussworten erwähnt als eine der *strange stories*, welche eine fremde Feder vollenden möge (l. c. p. 881). Bei diesem Bericht von den Schicksalen einer Königstochter, welche einen niedriggeborenen Mann ehelicht und von ihm schlecht behandelt wird, von dem Untergang dieses Unwürdigen und der treuen Liebe eines edlen Mannes für die Dulderin — bei dieser Episode der „Arcadia" hat Sidney m. E. zweifellos eine in England wohlbekannte, von Painter übersetzte,

übrigen ist der Anschluss an die Quelle ein genauer;[1]) die wichtigste, von den Dramatikern neu eingeführte Figur ist eine Wiederholung des Euphrasia-Typus im „Philaster“: die Leucippus liebende, ihm in Pagentracht unerkannt folgende und schliesslich für ihn sterbende Urania, die liebenswürdig gedachte, aber in der Ausführung durch eine grobe Geschmacklosigkeit der Verfasser entstellte Tochter der verbrecherischen Königin.

Wie wir beim Lesen der Scene, in welcher die von Cupido's Rache getroffene Hidaspes den missgestalteten Zwerg Zoilus mit Liebkosungen überhäuft (Act I sc. 3), an die von dem Zaubersaft geblendete, Bottom liebevoll hegende und pflegende Titania denken, so werden wohl auch die Komponisten dieser Scene das Werben der Elfenkönigin im Gedächtnis gehabt haben. Von körperlicher Hässlichkeit des Antiphilus ist in der „Arcadia“ nicht die Rede, die Forderung der Bühnenwirksamkeit mag diese peinliche Verschärfung des in der Tragödie an und für sich hinreichend abstossenden Konfliktes entschuldigen. Ich halte es übrigens für durchaus möglich, dass Oberon's Rache von einer Erinnerung an Cupido's Rache in der Shakespeare vertrauten „Arcadia“ beeinflusst ist.

Four Plays in One.[2]) — Um diese vier selbständigen

---

italienische Novelle im Auge gehabt, Giraldi Cinthio's Novelle von der Königstochter Euphimia von Korinth, welche einen Diener ihres Vaters liebt und heiratet und dieselben Schicksale hat (cf. Hecat. VIII 10; Studien p. 98).

[1]) Manchmal lässt sich in den Versen der Tragödie der Wortlaut Sidney's wiedererkennen: *The poor young prince, deceived with that young opinion, that if it be ever lawful to lie, it is for one's lover* (vol. I p. 277) — Leucippus: *It is lawful | To defend her, that only for my love | Lov'd evil* (Act II sc. 2); *All the court and city were full of whisperings . . . He would councel the king to make much of his son, and hold his favour, for that it was too late now to keep him under* (l. c. p. 281) — Timantus: *All the court | Is full of dangerous whispers . . . Rather make more your love, | And hold your favour to him; for 'tis now | Impossible to yoke him* (Act III sc. 4) etc. etc.

[2]) Aufgeführt 1608 (?); gedruckt in der ersten Folio vom Jahre 1647. Dyce (II 473): *Weber concludes that Beaumont furnished the Induction and the two first Triumphs, and that Fletcher was the writer*

Dramen zu verbinden, bedienten sich die jungen Dramatiker eines ähnlichen Rahmens, wie ihn 1894 Hermann Lingg mit feinerer Kunst geschaffen hat, um ausgewählte Fastnachtsspiele Hans Sachsens zu einem Ganzen zusammenzufassen. Im Hofraume eines Nürnberger Patrizierhauses werden die Fastnachtsspiele aufgeführt, zur Belustigung des Hausherrn und seiner Gäste, welche selbst Gedichte des Meisters zum besten geben — anlässlich einer königlichen Hochzeit werden die „Four Plays" aufgeführt, vor den Neuvermählten, welche jedem Stück ein kurzes *Haec fabula docet* anfügen. Auf den Gedanken, ihre Dramen „Triumphs of Honour, of Love" etc. zu nennen, können die Engländer durch Petrarca's allegorische „Trionfi d'Amore [1])" etc. gebracht worden sein.

1) The Triumph of Honour. In einem sehr unpassenden, antiken Kostüm wird uns die von Boccaccio wiederholt [2]) erzählte, romantische Geschichte von der tugendhaften Gattin vorgespielt, welche einem stürmischen Versucher gegenüber ihre Einwilligung an eine unmögliche Bedingung knüpft. Von den elisabethanischen Prosa-Versionen dieser Geschichte [3]) unterscheidet sich die Dramatisierung in sehr bemerkenswerter Weise: Beaumont und Fletcher fussen nicht auf Boccaccio, sondern auf Chaucer.[4]) Aus Chaucer's „Franklin's Tale" stammt der Name der Heldin; wie bei Chaucer, verlangt auch im Drama Dorigen nicht einen Garten im Winter, sondern Beseitigung von Felsen: auch im Drama steht dem verzweifelnden Liebhaber sein Bruder zur Seite. Eine sehr lobenswerte Neuerung der Dramatiker ist, dass die Frau, welche sich bei Boccaccio nach schwachem

of the other two; Dyce selbst glaubt an die Beteiligung beider Dramatiker ohne nähere Bestimmung hinsichtlich der Autorschaft der einzelnen Stücke; Oliphant (ESt. XV 348f.): *Fletcher, Field and Beaumont;* Fleay (Chron. I 179f.): *Beaumont and Fletcher* mit genauer Abgrenzung ihrer Beiträge.

[1]) Cf. Dyce II 473.

[2]) Im Decameron X 5 (cf. Langbaine p. 209) und im Filocolo V 4.

[3]) Cf. Studien pp. 84, 88.

[4]) Für Dunlop-Liebrecht's „wahrscheinlich" (p. 251) und Haslewood-Jacobs' „*perhaps*" (Palace I p. LXXXVI) ist zu setzen: gewiss.

Protest, bei Chaucer ganz ohne Widerrede dem Willen ihres allzu gewissenhaften Gatten fügt, sich im Drama erbittert, mit beissendem Spott gegen den Schwächling wendet (sc. 3), und sich im Augenblick der Entscheidung töten will (sc. 4).

2) The Triumph of Love. Gerrard liebt Violante, die Tochter seines Herren Benvoglio; ihr Verhältnis, das nicht ohne Folgen geblieben ist, wird entdeckt, und das über die Liebenden gefällte Todesurteil erst in der letzten Stunde dadurch abgewendet, dass Gerrard als Sohn des Herzogs von Mailand erkannt wird. Eine Dramatisierung der Katastrophe der siebenten Novelle des fünften Tages in Boccaccio's Decameron.[1]) Um die reiche Handlung der Novelle in einen Akt pressen zu können, haben die Dramatiker wiederholt ihre Zuflucht zu Pantomimen genommen — es wäre wohl besser gewesen, wenn sie auf einige ihrer Zugaben verzichtet hätten. Aus dem Mörder, welchen bei Boccaccio der harte Vater mit der Beseitigung Violantens beauftragt, haben die Engländer einen edelmütigen Nebenbuhler und schliesslichen Zwillingsbruder Gerrard's gemacht; dieser Nebenbuhler und Violante werden in der letzten Scene tot, vergiftet auf die Bühne gebracht, doch stellt es sich heraus, dass die Dienerin, welche auf Benvoglio's Befehl das seiner Tochter bestimmte Gift mischen sollte, nur einen starken Schlaftrunk gemischt hatte — das Stück kann fröhlich enden. Ohne mich zu weiteren Schlüssen veranlasst und berechtigt zu fühlen, möchte ich doch bemerken, dass auch in der Katastrophe des Dekker'schen „Satiromastix" ein solcher Schlaftrunk eine Rolle spielte, auch Dekker liess einen Vater seine Tochter scheinbar vergiften und die Betäubte zu einem fröhlichen Abschluss seines Stückes wieder erwachen.

3) The Triumph of Death. Der Wüstling Lavall verlässt sein junges, ihm heimlich angetrautes Weib, Gabriella, um sich mit einer vornehmen Dame zu vermählen. Gabriella lockt ihn nochmals in ihr Haus und tötet den Treulosen und sich selbst. Auch diese tragische Historie ist einer längst

[1]) Cf. Langbaine p. 209, wo für Nov. 8 zu lesen ist Nov. 7. Über eine elisabethanische Prosa-Version dieser Novelle cf. Studien p. 44f.

erkannten italienischen Quelle entlehnt, einer den Elisabethanern bereits in prosaischer und metrischer Form vorliegenden Novelle Bandello's (I 42).[1]) Die liebliche Casta, ihr Bruder und erster Bräutigam Gabriella's, Perolot, der Lavall heimsuchende, sehr überflüssige Geist sind neue Figuren der Dramatiker.

4) The Triumph of Time. Ein allegorisches Spiel: Anthropos, der Vertreter der Menschheit, vergeudet seinen Reichtum und wird schliesslich von seinen falschen Freunden Craft, Vanity, Flattery etc. im Stich gelassen, während sich Poverty als treue Gefährtin zu ihm gesellt. Er fleht zu Jupiter, und der gnädige Gott lässt durch Merkur die Zeit, Time, auffordern, Plutus, den Gott des Reichtums, aus Indien zu Anthropos zurückzuführen. Zu neuem Wohlstand gelangt, verspricht dieser, sich künftighin vor schlechten Genossen zu hüten. Die Quelle dieses vierten Stückes ist neuerdings richtig bestimmt worden [2]): es ist eine nicht besonders geschickte Bearbeitung von Lucian's Dramolett „*Τίμων*" bis zur Auffindung des Schatzes. Auch der freigebige Verschwender Timon sieht sich von seinen Schmeichlern und Schmarotzern gemieden, auch er schreit zum Himmel, freilich viel grimmiger als Anthropos, auch ihm wird auf Jupiter's Geheiss von Merkur der Gott Plutus aufs neue zugeführt,

[1]) Langbaine (p. 209) verweist auf eine Novelle in einer mir nicht zugänglichen Sammlung: „The Fortunate, Deceiv'd and Unfortunate Lovers" Part 3, Nov. 3, ferner auf „Palace of Pleasure" Nov. 40, wofür I 42 zu setzen ist. und auf Belleforest etc. Auf Bandello ist schon bei Dunlop-Liebrecht p. 289 und bei Haslewood-Jacobs I p. LXXV, wo für *second* zu lesen ist *third*, verwiesen. Dyce's aus Weber übernommene, unrichtige Quellennotiz wurde neuerdings von Fleay (Chron. I p. 179 f.) wiederholt. Über die älteren englischen Versionen dieser Novelle Bandello's näheres in Studien p. 91.

[2]) Von Fleay (Chron. I 180): *Founded on Lucian's „Timon, or Misanthropos", in my judgment, although Dyce follows Langbaine in ascribing it to the author's own invention.* Möglicherweise war ein nur aus Henslowe's *Diary* bekanntes, am 13. April 1597 aufgeführtes kurzes Bühnenspiel „The Triumph of Time" die unmittelbare Vorlage unserer Dramatiker; Fleay (l. c. und p. 287) vermutet in diesem verlorenen Stück eine von Thomas Heywood vorgenommene Dramatisierung desselben Lucian'schen Dialogs. Sehr fraglich.

auch Timon findet einen Schatz wie Anthropos die Goldmine. Ein sorgfältiger Kommentator könnte im Detail eine Menge von Übereinstimmungen hervorheben: Lucian's *Πενία*, welche mit ihren Gefährten Arbeit, Unverdrossenheit, Entschlossenheit u. s. w. Timon aufsucht, gibt ihm für seinen prächtigen Mantel einen Ziegenpelz — ebenso nimmt Poverty, deren Genossen Honesty, Simplicity und Humility sind, dem Anthropos seinen kostbaren Mantel und bekleidet ihn dafür mit einem Büssergewand; in beiden Dramen betont Merkur Jupiter gegenüber die reichen Götteropfer des Mannes; in beiden Dramen gehorcht Plutus dem Befehl nur sehr widerwillig und fängt plötzlich an zu hinken u. s. w. u. s. w.

Die auffälligste Neuerung der Dramatiker ist, dass sie Plutus nicht, wie Lucian, von Merkur, sondern von Time zu Anthropos geleiten lassen — eine Neuerung, die nur zur Rechtfertigung des Titels vorgenommen zu sein scheint. Dieser Titel selbst passt zu dem Inhalt des Stückes, wie die Faust aufs Auge: nicht den Triumph der Zeit, sondern den Triumph der von der Armut angespornten redlichen Arbeit zeigt uns das Stück — graben muss Anthropos, unterstützt von Industry, Labour und den Arts, um den Schatz zu gewinnen. Der von den Dramatikern gewählte Titel scheint wirklich nur eine mechanische Nachbildung von Petrarca's „Trionfo del Tempo" zu sein.

The Scornful Lady.[1]) — Zwei Brüder, von welchen der vernünftigere ältere sich in sehr derber Weise mit der spröden und launischen Dame neckt, bis er sie durch eine List zur Heirat bewegt — der tolle jüngere sich coram publico die Hörner abstösst und schliesslich einem alten Wucherer eine reiche junge Witwe vor der Nase wegnimmt. Das wüste Stück ist wiederholt mit den „Adelphi" des Terenz in Verbindung gebracht worden,[2]) doch hat es mit dem Gesamt-

[1]) Aufgeführt 1609 (?); gedruckt 1616. Dyce (III 3): *Beaumont and Fletcher*, aber zum weit grösseren Teil von *Beaumont;* Oliphant (ESt. XIV 82 f.), Fleay (Chron. I 181): Zum grösseren Teil von *Fletcher.*

[2]) Cf. Rapp p. 65: „Es ist nach Terenz' Adelphi im Jonson'schen Stil gearbeitet."

plan der lateinischen Komödie nur die zentrale Stellung der Brüder gemein. Von den Nebenumständen ist mit grösserem Recht die plötzliche Sinnesänderung Morecraft's, der von einem Geizhalse zu einem Verschwender wird, verglichen worden mit der Wandlung des Terenzischen Demea.[1]) Die Nachahmung ist aber eine sehr oberflächliche, unerfreuliche: Demea, der seinen nachsichtigen Bruder geliebt, sich selbst aber gefürchtet und gemieden sieht, beleuchtet in einem längeren Monologe diesen triftigen Grund seines veränderten Benehmens (Act V sc. 2) — Morecraft verzichtet in sieben Versen auf sein Wuchern und Scharren, weil er von dem jungen Loveless übertölpelt wurde und diesen mühelos zu neuem Reichtum gelangt sieht (Act V sc. 3).

Der schmarotzende Captain, der Führer der Parasiten des jungen Loveless, ist nicht ohne Grund als eine schwächliche Kopie des Shakespeare'schen Pistol bezeichnet worden[1]) — er schwelgt in hochtrabenden Redensarten.

Loveless senior meldet verkleidet seinen eigenen Tod, um sich zu überzeugen, wie sein Bruder diese Trauerkunde aufnehmen wird, Loveless junior zeigt sich sehr gefasst: *He was too good for us: | And let God keep him* etc. (Act II sc. 2). Vielleicht stammt diese Situation aus dem „London Prodigal", gedruckt 1605, in dessen erster Scene der alte Flowerdale in ähnlicher Absicht seinen eigenen Tod verkündet und bei seinem leichtsinnigen Sohne ebensowenig Teilnahme findet.

The Coxcomb.[2]) — Die schöne Viola verlässt heimlich das Haus ihres Vaters mit einem Teile seines Goldes und seiner Juwelen — eine Vorsicht, welche der Jessica Shakespeare's abgesehen sein könnte, wenn sie nicht aus der noch nicht entdeckten Quelle stammt. Ricardo, ihr Geliebter, vergisst im Rausche das Stelldichein, Viola muss allein in die Welt hinausfliehen und gerät in allerlei Nöten, aus welchen

---

[1]) Cf. Dyce. l. c.

[2]) Aufgeführt 1610 (?); gedruckt 1647. Dyce (III 117): *Beaumont and Fletcher;* Oliphant (ESt. XIV 85ff.): *Beaumont, Fletcher, Massinger, W. Rowley* (?); Fleay (Chron. I 186): *Beaumont and Fletcher, but the main part now extant is Massinger's.*

sie schliesslich von ihrem nachsichtigen Vater befreit wird. — Antonio, der traurige Titelheld, ebnet in unbegreiflicher Verblendung seiner Gattin und seinem Freunde die Wege zum Ehebruch, und wird, nachdem die Katastrophe endlich eingetreten ist, von den beiden leicht in Unkenntniss gehalten.

Die Quellen dieser beiden, höchst locker verbundenen Handlungen sind noch nicht bestimmt worden. Für die Viola-Intrigue vermag auch ich nichts Neues beizubringen; betreffs Antonio zweifle ich nicht, dass er dem Cervantes entlehnt ist, dass der „Coxcomb" identisch ist mit dem *Curioso Impertinente*, dessen Thorheit und selbstverschuldetes Elend der Pfarrer erzählt, im 33., 34. und 35. Kapitel des ersten Teiles des Don Quixote.[1]) Das Abhängigkeitsverhältnis der Engländer wird sich leicht beweisen lassen. Cervantes berichtet von zwei jungen Florentinern, Anselmo und Lotario, welche durch die innigste Freundschaft verbunden sind. Anselmo heiratet, worauf Lotario aus Zartgefühl ihn seltener besucht. Diese Delikatesse wird jedoch von Anselmo nicht gewürdigt, stürmisch dringt er in den Freund, ebenso häufig wie früher zu ihm zu kommen. Im Drama kommen der verheiratete Antonio und Mercury von einer langen, gemeinschaftlichen Reise zurück; Mercury will in seine eigene Heimat reisen und fühlt sich in dieser Absicht noch bestärkt, nachdem er Antonio's Gattin gesehen hat, deren Schönheit ihn beunruhigt. Trotz seines Widerstrebens wird er jedoch von Antonio zum Bleiben gezwungen. — Anselmo will ohne jeden Grund die Treue seiner Gattin auf die Probe stellen, er beschwört seinen unwilligen Freund, die Rolle des Versuchers zu übernehmen und entfernt sich sogar für acht Tage von Haus und Hof, um der Versuchung freies Spiel zu lassen. Mercury teilt Antonio warnend mit, dass er in seine Gattin verliebt sei, und wird von diesem Thoren berechtigt, um sie zu werben. Noch mehr — Antonio verlässt seine Gattin und lenkt

[1]) Diese Novelle wurde schon 1608 in das Französische übersetzt und separat gedruckt: „Le Curieux Impertinent . . . Traduict d'Espagnol en François par Ni. Baudouin. A Paris 1608." Ein zweisprachlicher Druck, links steht der spanische, rechts der französische Text.

selbst durch gefälschte Briefe ihre Aufmerksamkeit auf Mercury's Liebe. — Nach langen Kämpfen sündigen Lotario und Camila und es fällt ihnen nicht schwer, Anselmo zu täuschen. Auch Mercury und Maria vergehen sich schliesslich, auch ihnen fällt es nicht schwer, Antonio in seiner Verblendung zu erhalten.

Die Übereinstimmung im Grundgedanken und in den Einzelheiten der Ausführung lässt keinen Zweifel über die Quelle bestehen; das tragische Ende der spanischen Novelle, die Sühne der Thorheit und der Schuld, konnten die Engländer für ihre *comedy* nicht verwenden. Ihre Benutzung der Quelle ist übrigens eine höchst ungeschickte; der einzige Beweggrund, der uns des Gatten Thorheit wenigstens begreiflich macht, der Wunsch, die Tugend seiner Gattin zu prüfen, ist im Drama gar nicht betont, der englische Antonio ist von Anfang bis zum Ende noch unbegreiflicher, noch verächtlicher als Cervantes' Anselmo. Antonio's Schlussworte erinnern stark an eine Äusserung eines italienischen Leidensbruders

> But such a wife as thou had never any man,
> And such a friend as he. believe me, wife,
> Shall never be . . . . . .

— diese Worte entsprechen den Empfindungen von Boccaccio's Egano, der, von Gattin und Diener schändlich betrogen, auch der festen Meinung ist *d'avere la più leale donna ed il più fedel servidore, che mai avesse alcun gentiluomo* (Dec. VII 7).[1])

The Captain. — Um zwei Gestalten gruppiert sich die Handlung dieses schändlichen Stückes[2]): um den Captain Jacomo, einen brutalen Soldaten, der für seine alles Mass überschreitenden Roheiten schliesslich mit der Hand der ein-

[1]) Cf. über die älteren englischen Versionen dieser Novelle Studien p. 83, und über ihre Entstehung und Entwickelung im allgemeinen W. H. Schofield „The Source and History of the 7th Novel of the 7th Day in the Decameron" Boston 1893.

[2]) Aufgeführt 1612 3; gedruckt 1647. Dyce (III 219) neigt sich zu der Ansicht, dass *Fletcher* allein der Verfasser sei; Oliphant (ESt. XIV 92 ff.): *The play is Fletcher and Beaumont's, altered by Massinger and W. Rowley;* Fleay (Chron. I 195): Von *Fletcher* zum grössten Teile.

zigen nicht ganz unsympathischen Frauengestalt des Dramas belohnt wird — und um die Hure Lelia, welche für ihren unsagbaren und unsühnbaren Frevel betrügerischerweise, als ehrliche Frau, einem Glücksritter vermählt wird. Die kolossale Verworfenheit dieses Weibes lässt alle anderen Figuren zu vollkommener Unbedeutendheit zusammenschrumpfen; wie Congreve's Lady Touchwood, sprengt Lelia den Rahmen des Schauspiels. ist auch sie eine durchaus tragische Gestalt, die den Vernichtungsblitz der Dichterhand fordert.

Das traurige Verdienst, Jacomo und Lelia geschaffen zu haben, müssen wir, wie es scheint, dem Verfasser, oder den Verfassern zugestehen. Schwerlich wird sich für die dürftige Handlung eine Quelle finden lassen, sie ist zum grössten Teil aus Motiven älterer, erfolgreicher Dramen zusammengeflickt. Shakespeare, Dekker und Marston sind m. E. am meisten gebrandschatzt. Dass Piso's Bemerkung über die Trunksucht der Engländer (Act III sc. 2) an Jago's Worte (Act II sc. 3) erinnert, ist bereits betont worden,[1]) aber die Ähnlichkeit geht viel weiter: die ganze Intrigue Piso's gegen Jacomo ist nach dem Muster der von Jago gegen Cassio angezettelten Verschwörung entworfen. Wie Cassio, soll auch Jacomo betrunken gemacht werden; wie Cassio um die Gunst Othello's, soll Jacomo auf diese Weise um die Gunst der in ihn verliebten Frank gebracht werden. In beiden Dramen führt die Betrunkenheit der beiden Soldaten zu einem Streite mit Gefecht — aber während diese Lärmscene im „Othello" höchst folgenschwer ist, verpufft sie im „Captain" harmlos und zwecklos, da sie auf die Gesinnung des liebeskranken Mädchens gar keinen Einfluss ausübt.

Ebenso unzweifelhaft, wie diese Othello-Reminiscenzen, ist mir die Anleihe bei Dekker: Orlando Friscobaldo, der ehrenwerte Vater der „Honest Whore" Bellafronte, ist das Urbild des Vaters der höchst *dishonest whore* Lelia. Und wie Lelia's ungeheuerliche Sünde sie von Bellafronte scheidet, ist auch ihr Vater in moralischer Hinsicht nicht würdig, in einem Atem mit Friscobaldo genannt zu werden — nach

[1]) Von Reed, cf. Dyce, l. c., p. 267.

pathetischen Ansätzen entpuppt er sich als ein abgefeimter Spitzbube, der seine verbrecherische Tochter auf Kosten zweier Glücksritter verheiratet.

Am auffälligsten verrät sich die Nachahmung eines Marston'schen Motives. In der „Dutch Courtezan" fordert Freevill seinen Freund auf, ihn zu der Dirne Francischina zu begleiten, Malheureux will nicht, lässt sich überreden und wird bei diesem Besuche von einer solchen Leidenschaft ergriffen, dass er zu der Buhlerin zurückkehrt, aus welchem zweiten Besuche die weitere Handlung des Dramas entspringt. In ungeschickter Nachahmung dieser effektvollen Scenen hat der Verfasser des „Captain" ein völlig überflüssiges Freundespaar eingeführt, Julio und Angelo. Julio ist Freevill's Vertreter, er ist der ernüchterte Geliebte Lelia's, der mit ihr brechen, sie zuvor aber noch einmal sehen will. Er dringt in seinen Freund, ihn bei diesem gefährlichen Besuche zu begleiten, Angelo widersetzt sich, lässt sich überreden (Act III sc. 1), und wird von Lelia's Schönheit so bezaubert, dass er sie heimlich nochmals aufsucht. Bei diesem zweiten Besuche ist er ungesehen Zeuge der furchtbaren Scene zwischen Lelia und ihrem Vater und hält schliesslich den Vater ab, die Dirne zu töten. Das schreiende Plagiat hat sich bitter gerächt; Angelo's zweiter Besuch vereitelt den unbedingt nötigen tragischen Schluss dieser Scene und veranlasst die gemeine Intrigue des letzten Aktes, welche uns auch den Vater, und Angelo als Helfershelfer, verachten lehrt. Julio kommt überhaupt nicht mehr zur Geltung, er wird Hals über Kopf verheiratet — ein Manöver, betreffs dessen wir ganz Angelo's Meinung sind: *If a marriage should be thus shubbered up in a play, ere almost any body had taken notice you were in love, the spectators would take it to be but ridiculous* (Act V sc. 5.)

The Honest Man's Fortune. — Der ehrliche Mann, dessen Schicksal sich in diesem Drama[1]) abspielt, Lord

[1]) Aufgeführt 1613; gedruckt 1647. Dyce (III 331): *According to Weber, the greater part of this drama was the work of Beaumont;*

Montague, ist von einem mächtigen Feinde um Hab und Gut gebracht worden. Er muss sich als Diener verdingen in das Haus der reichen Erbin Lamira, die ihn nach kurzer Probezeit zu ihrem Gatten macht. Dieselbe glückliche Hebung der finanziellen Not eines rechtlichen Mannes lesen wir in einer Prosa-Geschichte Thomas Heywoods's [1]) betitelt: *Loosenesse of life first converted, and the conversion rewarded, in a home-bred historie,* [2]) zu finden in der Sammlung „*Γυναικεῖον*: or, Nine Bookes of Various History. Concerninge Women", überliefert in einem Drucke des Jahres 1624. Der erste Teil dieser Geschichte ist von ehrwürdigem Alter, er bietet, was wohl noch nicht bemerkt worden ist, eine Umformung der Legende „De sancta Thaisi meretrice", berichtet von Jacobus a Voragine in Cap. CLIII der „Legenda Aurea".[3]) Wie Pafuntius von Thaisis, lässt sich auch der Held der englischen Geschichte von der Dirne aus einem Gelass in das andere führen, weil ihm keines verborgen und dunkel genug ist für ihre Sünde; wie in der Legende, knüpft sich an die Bemerkung, dass Gottes Auge auch das Verborgenste sieht, der Bekehrungsversuch, welcher in beiden Fällen von Erfolg gekrönt ist. Die Handlung des Dramas lässt nicht erkennen, dass die Dramatiker mit diesem ersten Teile der Geschichte vertraut waren, wohl aber klingt eine Bemerkung Montague's wie eine Zusammenfassung der Handlungsweise des Helden der Geschichte:

> What an honest work it would be, when we find
> A virgin in her poverty and youth
> Inclining to be tempted, to employ
> As much persuasion and as much expense
> To keep her upright, as men use to do
> Upon her falling! (Act I sc. 1).

Allerdings ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass der Verfasser dieser Zeilen die Handlungsweise des jungen

Oliphant (ESt. XV 327 ff.): *Fletcher, Field, Massinger and an unknown author;* Fleay (Chron. I 196): *Fletcher, Daborne, Field, and Massinger.*

[1]) Cf. Langbaine, p. 209.

[2]) Cf. Dyce, l. c., p. 331 ff.

[3]) Rec. Th. Graesse. Dresdae et Lipsiae 1846.

Hippolito im Gedächtnis gehabt haben könnte, seine an die Dirne Bellafronte gerichteten Mahnungen; im ersten Teile von Dekker's „Honest Whore".

Im zweiten Teile der Heywood'schen Geschichte verliert der brave Mann sein Vermögen und gerät in eine Notlage, aus welcher ihn die von ihm der Prostitution entrissene, inzwischen zur reichen Witwe gewordene Frau befreit, indem sie sich ihm vermählt. Die Verarmung des Helden, das Gastmahl der Frau, zu welchem alle ihre Freier geladen sind, ihre plötzliche, überraschende Erklärung zu gunsten des Verarmten — alle diese wichtigen Elemente der Handlung finden sich auch in dem Drama, es kann kein Zweifel bestehen, dass die Dramatiker diesen Teil der Geschichte genau kannten, nach seinem Plane gearbeitet haben. Bringen wir diese offenbaren Übereinstimmungen in Verbindung mit der erwähnten, moralischen Reflexion Montague's, so fühle ich mich doch zu dem Schlusse berechtigt, dass die Dramatiker die Geschichte in derselben zweiteiligen Form vor sich hatten, wie sie von Heywood erzählt worden ist.[1]) Falls der Druck von 1624 wirklich die editio princeps des *Γυναικεῖον* ist, müssen wir eben an eine unseren Dramatikern und dem unermüdlich schreibenden, nach allen Seiten greifenden Heywood gemeinschaftliche Quelle denken.

Mit dieser Haupthandlung ist ungewöhnlich fest und geschickt die Leidensgeschichte einer edlen, von ihrem Gatten mit blinder Eifersucht gemarterten Frau verflochten. Die Herzogin von Orleans war als Mädchen zuerst von Montague umworben, liess sich jedoch bestimmen, den mächtigen Herzog zu ehelichen. Die Kenntnis dieser Vorgeschichte vergiftet die Seele des Herzogs, er glaubt ohne jeden Grund an ein sträfliches Verhältnis der beiden und dieser Argwohn treibt ihn zur Plünderung Montague's und zur Verstossung seiner

---

[1]) Von diesem Gesichtspunkte aus verdient nun auch eine an und für sich belanglose Übereinstimmung zwischen dem Drama und dem ersten Teile der Geschichte Beachtung. Wie der redliche Mann die zu rettende Dirne bei einer anständigen Frau unterbringt, sendet Montague die hilflose Herzogin zu Lamira, damit ihre Tugend keinen Versuchungen ausgesetzt sei (Act I sc. 3).

schuldlosen Gattin. Ich halte diesen verblendeten, sein eigenes Glück untergrabenden Herzog für einen Epigonen des Shakespeare'schen Leontes, der ebenso grundlos seinem Freunde und seiner Gattin nach dem Leben trachtet. Ein Abglanz der leuchtenden Gestalt der Hermione fällt auf die Herzogin, die auch verzeihender Liebe voll ist. Und in beiden Dramen bereut der Eifersüchtige, werden die Gatten zu neuem Glück vereint.

The Little French Lawyer. [1]) — Dinant liebt Lamira, welche dem bejahrten und invaliden Seemann Champernel vermählt und treu ergeben ist. Um Dinant's Zudringlichkeit zu bestrafen, bewilligt ihm Lamira ein Stelldichein unter der Bedingung, dass während ihres Zusammenseins ein Freund Dinant's ihre Stelle neben ihrem schlafenden Gemahl einnehmen müsse. Dieser Freund Cleremont glaubt sich jeden Augenblick der Gefahr der Entdeckung ausgesetzt, steht eine Höllenangst aus und muss schliesslich erfahren, dass er diese bange Nacht nicht neben dem alten Champernel, sondern neben einem jungen Mädchen verbracht hat. Auch Lamira hat sich des ungestümen Werbers zu erwehren gewusst, so dass die jungen Männer gefoppt und wütend abziehen müssen.

Dieses gewagte Experiment hatten die Dramatiker in einem wenige Jahre vorher publizierten spanischen Schelmen-Roman gefunden, in dem 1600 veröffentlichten zweiten Teile der von Mateo Aleman erzählten Erlebnisse des Guzman de Alfarache. [2]) Auch die spanische Version ist nicht das Original, bis jetzt ist der Stammbaum dieser Geschichte bis auf Massuccio Salernitano zurückverfolgt worden, auf die einundvierzigste Novelle seines „Novellino". [3]) Die Engländer

---

[1]) Entstanden ca. 1620 (?); gedruckt 1647. Dyce (III 459): *Beaumont and Fletcher;* Oliphant (ESt. XVI 186), Fleay (Chron. I 211): *Fletcher and Massinger.*

[2]) Cf. Langbaine, p. 210 f.; *Vida y Hechos del Picaro Guzman de Alfarache . . . Por Mateo Aleman. En dos Partes.* Paris 1847: II 1, 4 p. 235 ff.

[3]) Cf. Dunlop-Liebrecht, p. 268 f.

haben aber sicherlich den spanischen Roman vor sich gehabt und sich genau an dessen Bericht gehalten. Ihre wichtigste Abweichung ist, dass Lamira eine ehrbare Frau bleibt, während die Spanierin, die von ihren Verwandten zur Ehe gezwungen worden war, ihren ersten Verehrer mit offenen Armen aufnimmt.

Lamira's Nurse ist eine ordinäre Wiederholung des von Shakespeare geschaffenen Typus. In ihrer Scene mit den beiden Freunden (Act II sc. 3), in welcher sie Dinant zu Lamira bescheidet, wie ihre Vorgängerin Romeo zu Juliet, wird sie von dem Freunde, von Cleremont, ebenso geneckt, zankt sie sich mit ihm in ähnlicher Weise, wie Juliet's Amme mit Mercutio (Act II sc. 4).

Durch eine grobe Naht ist mit diesem Schauspiel-Motiv ein Lustspiel-Motiv verbunden. Um ein Duell zwischen ihrem Bruder und Dinant zu vereiteln, sendet Lamira in der Duellstunde Dinant an das Westthor der Stadt, um dort ihren Ruf gegen jedermann zu verteidigen, 2 Stunden lang, ohne jede nähere Bezeichnung des Gegners (Act I sc. 3) — ein sehr plumpes Manöver der Dramatiker. Cleremont steht infolgedessen allein zwei Gegnern gegenüber, zwingt den vorübergehenden kleinen Advokaten La-Writ zur Beteiligung am Duell, durch einen glücklichen Zufall bleibt La-Writ Sieger — und gebärdet sich von Stunde an wie der blutdürstigste Duellant. Die Komik dieses Nebenspiels gipfelt in einem Zweikampf zwischen La-Writ und einem anderen Advokaten, bei welchem die Sekundanten mit den Kleidern und den Schwertern der Duellanten verschwinden und die Morgenkälte die Kampfeslust der Advokaten schnell abkühlt (Act IV sc. 4). Dass der Komponist dieser Scene an die gefoppten Duellanten der „Merry Wives of Windsor" (Act II sc. 3. III 1) gedacht hat,[1]) an den Pfarrer Sir Hugh Evans und den Doktor Caius, ist auch mir sehr wahrscheinlich.

Wit at Several Weapons. — Die Quintessenz dieses tollen Stückes[2]) liegt in folgenden Worten des jungen Wittypate

[1]) Cf. Rapp p. 70.

[2]) Aufgeführt 1623 (?); gedruckt 1647. Dyce (IV 3): *Beaumont*

Oldcraft: *There's the ambition of my wit, to live upon his professed wit, that has turned me out to live by my wits* (Act I sc. 2). Von seinem intriganten Vater, Sir Perfidious Oldcraft, ohne Mittel in die Welt gesandt, damit er lerne, auf Kosten anderer Leute zu leben, macht der hoffnungsvolle Jüngling den Alten selbst zum Gegenstand seiner Erpressungsversuche, mit bestem Erfolge. Da dieser ausserdem auch noch von einer Nichte, die er um einen grossen Teil ihres Erbgutes zu bringen hofft, glücklich getäuscht wird, so ist er, der alle Schlauheit gepachtet zu haben glaubt, schliesslich in jeder Hinsicht der geprellte. Quellen-Nachweise sind für diesen schlecht geordneten, unerfreulichen Schwank bis jetzt nicht geliefert worden.

Wit without Money. — In diesem Spiele[1]) stehen sich die Figuren in symmetrischer Aufstellung gegenüber: auf der einen Seite zwei verarmte Brüder, auf der anderen zwei reiche Damen, eine Witwe und ihre Schwester; Schlussgruppe: zwei Ehepaare. Für die sehr einfache Handlung wird sich kaum eine literarische Quelle nachweisen lassen; der Hauptreiz des Schauspiels liegt in den Witzgefechten, den Neckereien der beiden Paare. Eine Schrulle des älteren Bruders, der sich zuerst als Weiberfeind gibt, von der Art des „Captain", aber nicht so roh — seine grosse Abneigung gegen Witwen und sein Rat, dass, wenn geheiratet werden müsse, eine Jungfrau zu wählen sei, als das kleinere Übel — *Then choose the tamer evil, take a maid* (Act II sc. 2) — könnten eine Chaucer-Reminiscenz sein. Der alte January will auch nichts von Witwen wissen, nur ein ganz junges Mädchen will er mit seiner Hand beglücken.[2])

The Faithful Friends. — Über die Herkunft und

---

and Fletcher; Oliphant (ESt. XV 344): *An alteration by Rowley and Middleton of an older drama by Beaumont and Fletcher;* Fleay (Chron. I 218): *Fletcher and Rowley.*

[1]) Aufgeführt 1614; gedruckt 1639. Dyce (IV 101), Oliphant (ESt. XV 359 f.), Fleay (Chron. I 197 f.): *Fletcher.*

[2]) Cf. Merchant's Tale v. 161 ff. und über Chaucer's Quelle Herrig's Archiv LXXXVI 42 f.

die Entstehungszeit dieses handschriftlich überlieferten, erst in unserem Jahrhundert gedruckten Dramas [1]) sind wir ganz im Unklaren. Die Quellenfrage ist noch nicht erörtert worden; ich bezweifle, dass für dieses sehr ungleich gearbeitete Stück eine einheitliche Quelle anzunehmen ist. Titus Martius, König von Rom, liebt die Braut seines Günstlings, Marcus Tullius, welchen er plötzlich, noch vor der Brautnacht, in den Krieg sendet. Die jungfräuliche Gattin wird von dem König an seinen Hof gelockt, wie in Dekker's „Satiromastix" der König William Rufus den neuvermählten Sir Walter Terrill zwingt, seine Braut Caelestine an den Hof zu bringen. Die nach allen Umständen unvermeidliche tragische Katastrophe wird gleichwohl vermieden durch die gröbste von allen den zahlreichen Unwahrscheinlichkeiten des Dramas: im letzten Augenblick entpuppt sich der König als ein Biedermann, der nur die Treue der Gattin und die Bosheit der Gegner seines Günstlings prüfen wollte (Act IV sc. 4).

Auffälliger als einige Erinnerungen an „The Maid's Tragedy" ist mir eine Übereinstimmung mit dem fälschlich Shakespeare zugeschriebenen „King Edward III." Der in die Gräfin von Salisbury verliebte König Edward nötigt ihren eigenen Vater, bei der Tochter für den König zu werben (Act II sc. 1); ebenso wird dem treuen Freunde des abwesenden jungen Gatten, dem Armanus, befohlen, Philadelpha für den König zu gewinnen (Act II sc. 2). Begreiflicherweise begegnen sich die beiden widerwilligen Werber in ihren Argumenten, Warwick's schlechter Trost: *The king's great name will temper thy misdeeds*, lautet bei Armanus: *The man but known, the name of baseness fades: | 'Tis for the king* [2]) —

[1]) *Entered SR. 1660. June 29, for Moseley as by Beaumont and Fletcher;* gedruckt 1812. Dyce (IV 199): *This drama ... may have been partly composed by [Beaumont]; but I think it very doubtful. Of Fletcher I can discover nothing;* Oliphant (ESt. XV 331): *Originally written by B. and F. at a very early date (say 1604), it was altered in 1613/4 by Massinger and Field;* Fleay (Chron. I 201): *I think the play is Daborne's (except IV. 5). written 1614.*

[2]) Ähnlich sagt der für den Prinzen Lussurioso werbende Vindice zu Castiza: '*Slid how can you lose your honor | To deale with my Lords*

und beide sind glücklich über den Misserfolg ihrer Bemühungen, über die standhafte Tugend der Frauen. Es ist wohl möglich, dass der Verfasser der „Faithful Friends" sein Grundmotiv, das Liebeswerben eines Königs um die Gattin seines für ihn Krieg führenden Feldherrn, dem älteren Stücke verdankt.

In den Nebenepisoden unseres Dramas finden wir eine in Pagentracht ihrem Geliebten folgende Römerin und einen ruhmredigen Feigling: lauter bekannte Figuren, die zu einem neuen, aber auch nach berühmten Mustern geordneten, Spiele aufgestellt sind.

The Widow. — Ein ungewöhnlich moralisches Lustspiel[1]: Frau Philippa, die sehr zu verliebten Abenteuern aufgelegte, junge Gattin des alten Richters Brandino, muss zwei Enttäuschungen erleben und wird schliesslich mit moralischen Ermahnungen abgespeist. Zwei Novellen Boccaccio's haben die Intriguen ihrer beiden resultatlosen Abenteuer geliefert. Wie die verliebte Florentinerin im Decameron III 3 ihres Beichtvaters, bedient sich Frau Philippa zuerst ihres eigenen Gatten als Postillon d'amour, indem sie eine selbstgeschriebene Aufforderung zu einem Stelldichein dem jungen Francisco entrüstet zurückbringen lässt und ihn auf diese Weise von ihrer Bereitwilligkeit verständigt. In derselben Nacht, in welcher Philippa vergeblich auf Francisco wartet, rettet sich ein von Räubern geplünderter Jüngling in des Richters Haus, wird von ihr freundlichst aufgenommen, bewirtet und mit einem Anzug ihres Gatten beschenkt, ganz wie der ausgeraubte Rinaldo d'Asti von der lockeren Witwe beherbergt wird, welche ebenfalls vergeblich auf ihren Geliebten gewartet hatte (Dec. II 2).[2] Nur ist in dem englischen Lustspiel der

Grace? | Hee'll adde more honour to it by his Title' (Revenger's Tragedy Act II sc. 1, cf. Collins' Ausgabe vol. II p. 49).

[1]) Entstanden um 1625 (?); gedruckt 1652. Dyce (IV 303) lässt die Verfasserfrage offen; Oliphant (XVI 197): *Middleton's hand ... may be traced in every scene;* Fleay (Chron. II 106): *Evidently written by Middleton alone.*

[2]) Cf. Dunlop-Liebrecht, p. 222. Painter hat diese Novelle übersetzt, cf. Palace I 33.

gehätschelte Jüngling ein verkleidetes Mädchen, und vermählt sich schliesslich mit dem ungetreuen Francisco, zur grossen Konsternation der Frau Philippa.

Für die ziemlich uninteressanten Erlebnisse der Titelheldin, der von vielen Freiern heimgesuchten Witwe Valeria, kann ich keinen Quellen-Nachweis liefern.

The Custom of the Country.[1]) — Kurz vor seinem Tode, in den ersten Monaten des Jahres 1616, hatte Cervantes einen langatmigen und wirren *roman d'aventure* zum Abschluss gebracht, der im Herbst desselben Jahres gedruckt wurde, betitelt „Historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda". Schon 1619 erschien eine englische Übersetzung, deren anonymer Verfasser auf dem Titelblatt eine französische Version als seine Vorlage nennt: *The first copie beeing written in Spanish; translated afterward into French, and now last into English.*[2]) Ob Fletcher und sein Mitarbeiter aus dieser Übersetzung oder aus dem Original schöpften, wissen wir nicht; gewiss ist, dass ihr um das Jahr 1619 entstandenes Drama „The Custom of the Country" ein Mosaik aus Episoden des spanischen Romans ist.[3])

Im zwölften Kapitel des ersten Buches berichtet der alte Mauricio von einer schändlichen, dem jus primae noctis ähnelnden Sitte seiner Heimat und von der mutigen Tugend seiner Tochter Transila, welche diese Schmach nicht dulden

---

[1]) Entstanden um 1619 (?); gedruckt 1647. Dyce (IV 387) wiederholt Weber's Ansicht, dass Beaumont's Beteiligung sehr zweifelhaft sei; Oliphant (ESt. XVI 185), Fleay (Chron. I 210): *Fletcher and Massinger.*

[2]) Cf. Hazlitt's Handbook, p. 80.

[3]) Cf. Dunlop-Liebrecht, p. 493 Anm. 351, wo Liebrecht auf Val. Schmidt (Beitr. z. Gesch. d. rom. Poesie, p. 179 ff.) als seinen Gewährsmann verweist; vergl. ausserdem Liebrecht's Anm. 452, p. 511. Neuerdings hat Fleay bemerkt (Chron. I 210): *Both the chief plot and underplot . . . I have found in Cervantes' P. and S.* Mit Recht hebt er hervor, dass die Engländer die Namen ihrer Gestalten dem spanischen Roman entlehnten, nimmt jedoch sehr mit Unrecht die Namen *Charino, Duarte, and Guiomar* aus. Auch sie stammen aus dem Roman.

wollte; im nächsten Kapitel erzählt Transila selbst, wie sie allein entfloh und in die Hände von Seeräubern fiel, die sie freundlich behandelten. — Im sechsten Kapitel des dritten Buches erzählt der Pole Ortel Banedre, dass er in Lissabon das Unglück hatte, bei einem nächtlichen Zusammenstoss einen ihm unbekannten jungen Mann zu erstechen. Er flüchtete sich in ein offenes Haus, wo ihn eine mitleidige Frau aufnahm und verbarg. Aber bald stellte sich heraus, dass der von ihm getötete Jüngling, Don Duarte, der Sohn dieser Frau, der Doña Guiomar de Sosa, war. Nach einem qualvollen Seelenkampf entliess die edle Frau den Mörder ungestraft.[1]) — Im sechsten und in den folgenden Kapiteln des vierten und letzten Buches hören wir von einem sehr merkwürdigen Abenteuer des Titelhelden Persiles, der übrigens im ganzen Roman Periandro heisst, mit der leidenschaftlich in ihn verliebten Hetäre Hipolita la Ferraresa. Sie lässt ihn von dem Juden Zabulon in ihr Haus locken, und wie er vor ihrem ungestümen Liebeswerben, ein zweiter Joseph, mit Hinterlassung seines Mantels flieht, verfolgen und verhaften. Aber sie bereut sofort, und klagt vor dem *Governador* sich selbst an, um Periandro zu befreien. Ihr Zorn wendet sich alsdann gegen die von dem spröden Jüngling verehrte Dame, gegen Sigismunda-Auristela, sie veranlasst eine Hexe, Zabulon's Frau, Auristela durch ihre Zauberkünste erkranken und unrettbar hinsiechen zu lassen. Aber auch dieser Racheversuch wird ihr vereitelt: aus Kummer erkrankt Periandro selbst so schwer, dass Hipolita, um den Geliebten zu retten, den die Nebenbuhlerin verzehrenden Zauber schleunigst aufheben lassen muss.

Diese Episoden des spanischen Romans enthalten die Substanz der Handlung unseres Dramas, in dessen Mittelpunkt zwei Brüder stehen: Arnoldo, der Vertreter des Bräutigams der Transila und des Persiles im Hipolita-Abenteuer, und Rutilio, welcher die Gefahren des Polen zu be-

[1]) Diese ergreifende Geschichte, m. E. die weitaus bedeutendste Episode des ganzen Romans, hat Cervantes dem Giraldi Cinthio (Hecat. VI 6) nacherzählt. Den Engländern galt früher die italienische Novelle als die Quelle unseres Dramas (cf. Dyce IV 387 f.).

stehen hat; Zenocia, Arnoldo's Braut, vertritt Transila und Sigismunda. Die Engländer haben sich in der ersten und zweiten Episode genau an die Quelle gehalten, namentlich in der Guiomar-Episode lässt sich oft der Wortlaut des spanischen Originals erkennen. Guiomar's unvergessliche Worte zu dem Mörder ihres Sohnes: Verhülle dein Gesicht, dass ich dich später nicht erkennen muss: *Let thy face be cover'd | That I hereafter be not forc'd to know thee* (Act II sc. 4) — sind eine fast wörtliche, aber verbesserte Wiedergabe der Worte der Portugiesin: *Ponte las manos en el rostro, porque si yo me descuydo en abrir los ojos, no me obligues a que te conozca.*

Was die englischen Dramatiker dieser schon an und für sich übervollen Handlung noch eingefügt haben, ist eitel von Übel, ja zum Teil geradezu schändlich. In der ganzen dramatischen Produktion jener Epoche — und damit ist gewiss viel gesagt — kenne ich nichts Gemeineres, nichts Niederträchtigeres, als die Scenen in den *male-stews* (Act III sc. 3, IV 4). Dass die Engländer den Duarte nicht töten, sondern nur für tot ausgeben, kann seine Erklärung finden in dem Bestreben, ihre Komödie nicht mit tragischen Elementen zu belasten — unverzeihlich aber ist, dass sie die würdige, bedeutende Gestalt der Guiomar schliesslich dem Wüstling Rutilio in die Arme werfen. Überall kracht es in dem hastig gezimmerten Bau, trotz vieler Detail-Schönheiten denkt man an und spricht von Fabrikware.

Bonduca. — Den historischen Kern dieser Tragödie [1]) hat man längst in den Annalen des Tacitus gefunden; [2]) mit Recht wurde neuerdings betont, dass der Verfasser wohl nicht unmittelbar aus Tacitus geschöpft haben wird, sondern aus dem die Mitteilungen der klassischen Historiographen zusammen-

---

[1]) Entstanden um 1616 (?); gedruckt 1647. Dyce (V 3) bezweifelt Beaumont's Mitarbeiterschaft; Oliphant (ESt. XV 335): *An alteration by Fletcher of an old drama of Beaumont's;* Fleay (Chron. I 203): Von *Fletcher*, wenige, vielleicht von *Field* eingeschaltete, Stellen ausgenommen.

[2]) Cf. Langbaine, p. 207.

fassenden Berichte Holinshed's in seiner vielbenützten Chronik.[1]) Dass unser Dramatiker einem vielleicht etwas älteren Stücke „The Valiant Welshman, or The True Chronicle History of the life and valiant deedes of Caradoc the Great, King of Cambria, now called Wales. Written by R. A., London, 1615" irgendwelche Anregung verdankt,[2]) glaube ich nicht; eine Übereinstimmung mit Shakespeare's „Antony and Cleopatra" kann ich nur in dem Umstande finden, dass, wie Cleopatra, auch Bonduca's ältere Tochter vor ihrem freiwilligen Tode beteuert, sie wollte keinen römischen Triumph verherrlichen (Act IV sc. 4).[3])

The Knight of Malta. — Für die überreiche Handlung dieses Dramas[4]) sind bis jetzt keine Quellen nachgewiesen worden, die bisherige Forschung hat sich mit der Annahme einiger Shakespeare-Reminiscenzen begnügt. Es wird sich aber feststellen lassen, dass die tugendhafte Oriana, eine der reinsten Frauengestalten Fletcher's, mit der leichtfertigen Frau Philippa in der „Widow" für den Quellenforscher die Ähnlichkeit hat, dass auch sie die Schicksale zweier Heldinnen italienischer Novellen zu erleben hat.

Oriana, die Schwester Valetta's, des Grossmeisters von Malta, wird von einem Malteser-Ritter, von dem Franzosen Mountferrat, trotz seines Gelübdes der Ehelosigkeit mit Liebesanträgen verfolgt, welche sie zuerst sanft, dann mit der Drohung einer öffentlichen Anklage zurückweist. Der wütende Franzose verläumdet sie, beschuldigt sie verliebter

---

[1]) Cf. B. Leonhardt „Bonduca" ESt. XIII 36 ff. Seine Analyse des Dramas enthält einige Missverständnisse. Von den Annalen des Tacitus kommen in Betracht lib. XII 33—37, suppl. VII—X 49, XIV 29 ff., cf. ib. p. 44 ff.

[2]) Cf. l. c. p. 49 ff., wo sich eine ausführliche Analyse dieser dramatischen Rarität findet.

[3]) Cf. l. c. p. 62 f.

[4]) Entstanden zwischen 1616 und 1619; gedruckt 1647. Dyce (V 105): Höchst wahrscheinlich von *Fletcher* allein; Oliphant (ESt. XVI 183): *I declare for Fletcher, Massinger, and Field (with remains of an earlier writer in 4 of Field's Scenes);* Fleay (Chron. I 206): *Fletcher, Massinger and Field.*

und zugleich hochverräterischer Verbindungen mit einem türkischen Pascha. Oriana wird von ihrem Bruder zum Tode verurteilt; der sie liebende Spanier Gomera tritt für sie ein und beweist durch seinen Sieg im Zweikampf ihre Unschuld. Die Gerettete wird von ihrem Bruder dem Spanier vermählt. — Die Duchessa di Savoia, die Schwester des Königs von England, wird während einer Abwesenheit ihres Gatten von dem conte di Pancalieri mit Liebesanträgen verfolgt, welche sie zuerst mild, dann mit Androhung schwerer Bestrafung seines Verrats zurückweist. Aus Rache bezichtigt sie der Graf verbrecherischen Umganges mit seinem Neffen, welchen er im Augenblick der scheinbaren Entdeckung tötet. Die Herzogin wird zum Flammentode verurteilt, in der Entscheidungsstunde tritt jedoch der sie liebende Don Giovanni di Mendozza für sie in die Schranken, bekämpft und besiegt den Verläumder. Späterhin, nach dem Tode des Herzogs, wird die Gerettete von ihrem Bruder ihrem Retter zur Gattin gegeben. So erzählt Bandello, in der vierundvierzigsten Novelle des zweiten Teiles (= Painter I 45).[1])

In hochschwangerem Zustande wird Oriana von einer eifersüchtigen Regung ihres Gatten so schwer gekränkt, dass sie ohnmächtig zusammenbricht und für tot gehalten wird. Sie wird in einer Kirche bestattet, wohin nachts ahnungslos der junge Miranda kommt, der auch um sie geworben und sie zärtlich geliebt hatte. Er entdeckt das neue Grabmal und die schöne Tote, welche plötzlich Lebenszeichen gibt. Heimlich lässt er sie in seinen Palast bringen, wo sie bald eines Knaben genest. In einer oft und mit Recht gerühmten Scene gelingt es Oriana, die Gedanken des jungen Ritters von irdischer zu himmlischer Liebe zu lenken (Act V sc. 1); er führt sie mit dem Kinde wieder ihrem Gatten zu, der sie schmerzlichst beweint hatte. — In Bologna geschah es, dass die hochschwangere madonna Catalina urplötzlich starb und von ihren Verwandten begraben wurde. Wie Messer Gentil de'Carisendi, der die schöne Frau hoffnungslos geliebt hatte,

[1]) Diese Novelle war in England sehr beliebt. Vergl. über elisabethanische Versionen und Allusionen Studien p. 95 f.; ferner über eine ähnliche Novelle Granucci's Landau „Beiträge" p. 98.

die Trauerkunde erfährt, eilt er nachts in die Kirche, an das Grab der Geliebten, und entdeckt, dass ihr Leben noch nicht ganz erloschen ist. In aller Heimlichkeit bringt er sie in sein eigenes Haus, wo sie bald von einem Knaben entbunden wird. Nach ihrer Genesung gibt der junge Mann die Frau mit dem Kinde in allen Ehren ihrem Gatten zurück. So erzählt Boccaccio im Decameron X 4 (= Painter II 19).[1])

Dass der wechselreiche Lebenslauf der Oriana eine ziemlich lockere Verkettung der Hauptereignisse dieser beiden italienischen Novellen zeigt, scheint mir keines weiteren Beweises zu bedürfen. Was die Shakespeare-Elemente der Handlung betrifft,[2]) so ergeben sich aus Boccaccio's Novelle einige Situations-Ähnlichkeiten mit „Romeo und Juliet" und „Much Ado about Nothing". In den ausserhalb der erwähnten Quellen liegenden Teilen der Handlung fällt uns vor allem der Schlaftrunk auf, welchen Mountferrat's Helfershelferin, die Mohrin Zanthia, der Oriana einflösst, um die Ohnmächtige in eine Scheintote zu verwandeln. Berücksichtigen wir ausserdem, dass Zanthia einmal einige Worte des Friar Laurence wiederholt (Act IV sc. 1),[3]) so werden wir wohl nicht zweifeln, dass der Schlaftrunk aus Shakespeare's Arsenal stammt. Ebenso deutlich ist mir ein Othello-Motiv: Oriana's massloses Lob des Miranda, welches die Eifersucht ihres Gatten erwecken muss und seinen Zornausbruch und ihre verhängnisvolle Ohnmacht herbeiführt (Act III sc. 2), ist viel unnötiger und ebenso unklug, wie Desdemona's hartnäckiges, die Eifersucht ihres Gatten aufstachelndes Bitten für Cassio. Die Mohrin Zanthia, welche in sinnlichster Leidenschaft für Mountferrat entbrannt, ihm zu Gefallen Oriana aus einem Unglück in das andere stürzt, ist ebenso intrigant, aber lange nicht so schlau wie Jago. Die Verblendung, welche sie von Anfang bis zu Ende jedes Mittel versuchen

---

[1]) Über die elisabethanischen Versionen dieser Novelle vergl. Studien p. 84; Anglia XIII 50 ff.

[2]) Rapp, p. 77: „Offenbare Reminiscenzen aus Romeo, Much ado u. s. w."

[3]) Cf. Dyce, vol. V p. 177 Anm.

lässt, ihrem Geliebten seine Geliebte in die Hände zu spielen, findet ihre Erklärung nicht sowohl in der gemeinen Natur des Weibes, als vielmehr in der Not des Dramatikers, der sie immer wieder als Hebel für seine schwere Handlung braucht.

Valentinian.[1]) — Auf einem mit grosser Freiheit behandelten historischen Hintergrunde[2]) bietet diese Tragödie in ihren drei ersten Akten eine mit grösserer Sorgfalt ausgeführte Variation des Themas der „Faithful Friends". Der römische Kaiser Valentinian verfolgt Lucina, die Gattin seines Feldherrn Maximus, mit ehrlosen Anträgen, und es gelingt ihm, die tugendhafte Frau an seinen Hof zu locken — in ganz ähnlicher Weise wie der römische König Titus Martius die Gemahlin seines Günstlings und Feldherrn umgarnt (vgl. p. 63). Aber die keusche Lucina endet tragisch, wie Lucretia — entehrt, stirbt sie in bitterer Seelennot.

In den beiden letzten Akten herrscht die Rache: Valentinian wird vergiftet. Bei solchen Sterbescenen kann sich Fletcher eines starken Eindrucks nicht erwehren, den er von einer ähnlichen Shakespeare-Scene erhalten hatte: seine vergifteten Fürsten wiederholen Bruchstücke der Klage des an Gift sterbenden King John (Act V sc. 7). Wie der Shakespeare'sche König geklagt hatte: *And none of you will bid the winter come . . . . / Nor let my kingdom's rivers take their course / Through my burn'd bosom, nor entreat the north / To make his bleak winds kiss my parched lips . . . . Within me is a hell* (v. 36 ff.), wiederholt Valentinian: *Danubius I'll have brought through my body . . . And Volga, on whose face the north wind freezes. / I am an hundred hells! . . . Tempests blow me . . .* (Act V sc. 2, p. 298). In echter Epigonenweise

[1]) Cf. Dyce, vol. V p. 207 ff. Entstanden 1616 (?); gedruckt 1647. Nach der Ansicht der meisten modernen Kritiker von *Fletcher* allein verfasst, cf. Fleay (Chron. I 203).

[2]) Cf. Langbaine, p. 216: *For the Plot see the Writers of those Times; as Cassi[o]dori Chron.; Amm. Marcell. Hist. Evagrius Lib. 2. Procopius, etc.* Eine Vergleichung der pseudo-historischen Dramen Beaumont's und Fletcher's mit den Quellenschriften ist, wie bereits bemerkt (vergl. p. 35 Anm. 3), von anderer Seite in Angriff genommen worden.

sucht Fletcher den Effekt der vorbildlichen Scene ungeschickt zu überbieten, Valentinian's Jammer füllt noch viele, die erste Wirkung abschwächende Verse.[1])

Beim Studium der Fletcher'schen Dramen erhalten wir viele Beweise dafür, dass sich Falstaff's umfangreiche Gestalt auch im Gedächtniss des jüngeren Dramatikers breit machte, dass Fletcher gar manche Falstaff-Rede auswendig gewusst haben muss. Einer der berühmtesten Monologe des feisten Ritters ist wohl seine Abhandlung über die Eigenschaften der Ehre, sein Frage- und Antwortspiel über das, was die Ehre kann und nicht kann (Henry IV A, Act V sc. 1, 131 ff.). Sehr wahrscheinlich ist es mir deshalb, dass die Form dieses Monologs sich spiegelt in folgender, sehr ernst gemeinten Rede, in welcher Maximus abwägt, wem er mehr Rücksicht schulde, seiner Ehre oder seinem Freunde Aëcius:

> . . . . . What is honour,
> We all so strangely are bewitch'd withal?
> Can it relieve me, if I want? he has;
> Can honour, 'twixt the incensèd prince and envy,
> Bear up the lives of worthy men? he has;
> Can honour pull the wings of fearful cowards,
> And make 'em turn again like tigers? he has . . .
> Why should this empty word incite me, then . . .
> (Act III sc. 3, p. 266).

Auch Falstaff schliesst: *What is honour? a word. What is in that word honour? . . . air* (l. 136 f.).

The Laws of Candy.[2]) — Zwei Gesetze Candia's lernen wir in diesem Drama kennen, von welchen eines den Hauptkonflikt, das andere die Katastrophe und ihre Lösung liefert. Das eine Gesetz bestimmt, dass der Krieger, welcher sich in

---

[1]) Vergl. p. 115 die Bemerkungen zu Alphonso's Vergiftung in „A Wife for a Month".

[2]) Cf. Dyce, vol. V p. 317 ff. Entstanden 1619 (?); gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XV 335): *The „Laws of Candy" as it stands is pretty equally divided between Massinger and Beaumont;* Fleay (Chron. I 209 f.): *The play . . is clearly almost entirely Massinger's; nevertheless . . . I can distinctly trace in places the hand of Fletcher.*

einer Schlacht vor allen anderen ausgezeichnet habe, nach der Heimkunft selbst seinen Lohn fordern dürfe. Nach einem siegreichen Gefecht mit den Venetianern machen sich ein Vater und sein Sohn, Cassilane und Antinous, diese Ehre streitig, welche schliesslich von dem Senat dem Sohne zuerkannt wird. Der erbitterte Vater verhärtet sich gegen alle Versöhnungsversuche des guten Sohnes, mit einer an King Lear's Jähzorn erinnernden Halsstarrigkeit. Diesen ziemlich künstlich konstruierten Zwist hatten die Engländer in einer Novelle des Giraldi Cinthio gefunden, in der neunten Novelle der zehnten Dekade seiner „Hecatommithi, overo Cento Novelle". [1])

Das andere Gesetz straft jeden Undankbaren mit dem Tode, wenn sich nicht der Gekränkte selbst für den Sünder verwendet. Auf Grund dieses Gesetzes erfolgt im letzten Akte allgemeine Beschuldigung und allgemeine Begnadigung. Die Quelle dieses Motives ist mir nicht bekannt.

Erst als dritte Triebfeder der Handlung kommt die sonst zumeist allmächtige Leidenschaft zur Geltung, die Liebe, und zwar in einer, wie ich glaube, Shakespeare abgesehenen Weise — als plötzliche und heftige Neigung einer Jungfrau zu einem Manne, welcher freilich bei Shakespeare kein Mann ist. In „As you like it" liebt der Schäfer Silvius die Schäferin Phebe, die ihn spröde und scharf zurückweist, sich aber auf den ersten Blick in Ganymede, die verkleidete Rosalind, verliebt. Phebe missbraucht den guten Silvius nicht nur als Träger eines Liebesbriefes an seinen Rivalen, sondern veranlasst ihn sogar, dem kaltherzigen Jüngling zu sagen, was Liebe ist: *Good Shepherd, tell this youth what 'tis to love* (Act V sc. 2, 89). In unserem Drama wirbt der Prinz Philander vergeblich um die stolze Prinzessin Erota, die ihn sehr schlecht behandelt, sich aber auf den ersten Blick in den jungen Antinous verliebt (Act II sc. 1). Dieser kommt jedoch ihrer Liebe so zögernd entgegen, dass sie den guten Philander bittet, ihren Fürsprecher zu machen, was er auch thut (Act III sc. 3). Das Ende dieser Liebesgeschichte ist in beiden Dramen eben-

[1]) Cf. Dunlop-Liebrecht, p. 279.

falls das gleiche: die selbstlose Liebe wird belohnt, in den „Laws of Candy“ mit noch besserer Wirkung als bei Shakespeare: Phebe hat keine Wahl mehr, während sich Erota nach reiflicher Überlegung, aus besserer Erkenntnis, dem Prinzen zuwendet. Auch in den Worten und Gedanken unseres Dramas lassen sich einige Shakespeare-Reminiscenzen erkennen. [1])

The Queen of Corinth. — Für dieses Drama [2]) ist bis jetzt keine Quelle gefunden worden; ich bezweifle nicht, dass das Hauptmotiv der Handlung dem Cervantes entlehnt ist, einer seiner 1614 gedruckten „Novelas exemplares“, deren Schauplatz aus Spanien sehr unpassenderweise in das von einer spartanischen Fürstin beherrschte Korinth verlegt ist. Die schöne Merione wird nächtlicherweile von dem Prinzen Theanor, dem Sohne dieser namenlosen Königin von Korinth, geraubt und entehrt, ohne dass sie den maskierten Frevler zu erkennen vermag. Theanor legt die durch einen Schlaftrunk Betäubte an der Schwelle des Hauses ihres Bruders nieder, nachdem er ihr einen Ring genommen hat, der schliesslich sein Verräter wird. Eine glückliche, uns freilich sehr unerfreuliche Lösung wird dadurch herbeigeführt, dass Merione dem Elenden, der seine Schandthat im Laufe des Stückes wiederholt hat, verzeiht und seine Gattin wird.

Bei Cervantes, in der sechsten Novelle des ersten

---

[1]) Auf eine Hamlet-Erinnerung ist bei Dyce vol. V p. 367 aufmerksam gemacht. Auffälliger ist mir jedoch eine nicht hervorgehobene Übereinstimmung mit Julius Cæsar (Act III sc. 1, 212 f.). Mark Antony sagt nach seinem Lobe des ermordeten Cæsar:

> The enemies of Cæsar shall say this;
> Then in a friend, it is cold modesty.

Ganz ähnlich versichert der Schmeichler Gonzalo dem jungen Antinous:

> Your enemies must needs acknowledge it;
> Then do not think it flattery in your friends
> (Act II sc. 1).

[2]) Cf. Dyce, vol. V 393 ff. Entstanden 1617/18; gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XVI 180 f.), Fleay (Chron. I 207): *Massinger, Field and Fletcher.*

Bändchens, betitelt: *La Fuerça de la Sangre*, lesen wir, dass die 16jährige Leocadia auf einem nächtlichen Spaziergange mit ihren Eltern von dem jungen Rodolfo geraubt und entehrt wird, ohne dass sie den Frevler in der Dunkelheit erkennen kann. Noch in derselben Nacht wird sie von dem Verbrecher in die Nähe des elterlichen Hauses geführt, mit verbundenen Augen, doch hat sie aus dem Gemach Rodolfo's ein kleines silbernes Kruzifix mitgenommen, mit welchem sie nach mehreren Jahren den Eltern ihres Verderbers die Wahrheit ihrer Anklage beweisen kann. Rodolfo, der aus Furcht vor Entdeckung Toledo verlassen hatte, wird zurückgerufen und Leocadia ist mit Freuden zur Verzeihung und zur Ehe bereit.

Die Übereinstimmung zwischen den Grundzügen der Handlung der Novelle und des Dramas ist eine vollkommene. Der schwerste, unverzeihliche Fehler des Dramas ist die Wiederholung der Vergewaltigung, die englischen Dramatiker können das Mass der Greuel nicht voll genug häufen, ihre besten Wirkungen verderben sie sich selbst durch diesen Mangel an moralischem Takt. Die Merione des zweiten Aktes, die für ihren namenlosen Schmerz erschütternde Worte findet, ist beklagenswert, im letzten Akt ist sie verächtlich.

Die komischen Scenen sind jedenfalls frei erfunden, ihre Satire richtet sich gegen einen beliebten Sündenbock der Zeit, gegen den prahlsüchtigen, sich mit ausländischen Manieren und Sprachen brüstenden Reisenden. [1])

[1]) Bei der ironischen Huldigung, welche die Schelme und Narren des Stückes dem Tugendhelden Euphanes darbringen, ruft ihm Onos, der gereiste Jüngling, zu: *Pearl in the state's eye!* und Neanthes fügt bei: *Being a black man* (Act III sc. 1). Wir haben hier eine Variation eines von Shakespeare in den „Two Gentlemen of Verona" citierten Sprichwortes: *The old saying is, | Black men are pearls in beauteous ladies' eyes* (Act V sc. 2, 11 f.), welches Chapman in der tollen Posse „An Humorous Day's Mirth" (1599) von Lemot als *a stale proverb* bezeichnen und in etwas abweichender Form wiederholen lässt: *Black is a pearl in a woman's eye* (cf. Works ed. R. H. Shepherd, London 1889, p. 37). Die „Shakespeare-Allusion-Books" (New Sh. Soc. Series IV 3, London 1879,86) verzeichnen p. 423 eine Wiederholung des Sh.'schen Sprichwortes aus Samuel Rowlands' „Tis merrie when Gossips meet" (1602).

The Loyal Subject. — Der Titelheld dieses Stückes,[1]) der russische General Archas, wird während des ganzen Dramas von seinem launischen und argwöhnischen Fürsten, einem Great Duke of Moscovia, so empörend misshandelt, dass uns das glückliche Ende, seine schliessliche Erhöhung, für die ausgestandenen, grundlosen Quälereien nicht entschädigen kann. Eine so übertriebene Loyalität ist keine dramatisch verwendbare Eigenschaft; Fletcher hat sich m. E. bei der Wahl seines Protagonisten vergriffen.

Wo Fletcher diesen extremen Loyalisten und den tyrannisch veranlagten Fürsten gefunden hat, ist bis jetzt noch nicht festgestellt worden. Man hat auf gewisse Übereinstimmungen mit einem Drama des Thomas Heywood, betitelt „The Royal King and the Loyal Subject", aufmerksam gemacht, und die Erklärung in einer unbekannten, gemeinschaftlichen Quelle gesucht.[2]) Es wird mir bei der Besprechung des Heywood'schen Werkes nicht schwer fallen, nachzuweisen, dass Heywood eine 1567 von Painter (II 4) aus Bandello übersetzte Novelle dramatisiert hat, Bandello's zweite Novelle des ersten Teiles.[3]) Die Beantwortung der Frage, ob Fletcher die Novelle oder das — zeitlich nicht fixierbare — Drama im Auge hatte, ist kaum möglich, da Fletcher dieser Quelle fast nur den Hauptgedanken seines Stückes verdankt, den Gedanken, Fürstenlaune und Unterthanentreue gegeneinander auszuspielen. In der Ausführung dieses Gedankens bemerke ich nur noch die Ähnlichkeit, dass, wie Ariabarzane von dem Perserkönig, Archas von seinem Herzog gezwungen wird, seine beiden Töchter an den Hof zu senden, und dass sich beide Fürsten mit einer Tochter ihres getreuen Unterthanen vermählen. Von einem engeren Anschluss an die Quelle kann auch in diesem Falle nicht

---

[1]) Lic. 1618, Nov. 16; gedruckt 1647. Dyce (VI 3), Oliphant (ESt. XVI 181), Fleay (Chron. I 207): *Fletcher.*

[2]) Cf. Ward II 199: *Fletcher's play owes no debt to Thomas Heywood's „RK. and LS.", though both are obviously founded on the same story.*

[3]) Cf. Anhang p. 133 f.; Studien p. 89.

die Rede sein; Fletcher hat dieselben Fäden verschieden gesponnen.

Für zwei andere Episoden des Dramas lässt sich bei dem belesenen Fletcher ein literarisches Vorbild vermuten, wenn auch nicht strikte beweisen. Der Herzog besucht Archas, lässt sich durch dessen ganzes Haus führen, kommt an ein verschlossenes Zimmer, zu welchem er sich gegen Archas' Willen Zutritt erzwingt. Er findet einen Schatz, mit dessen Aufbewahrung für Zeiten der Not Archas von dem Vater des Herzogs betraut worden war (Act II sc. 6). Dieser Zwischenfall, der nicht den mindesten Einfluss auf die weitere Entwickelung der Handlung ausübt, kann einer anderen, ebenfalls 1567 von Painter (II 22) übersetzten Novelle Bandello's entlehnt sein, der fünfzehnten Novelle des zweiten Teiles.[1]) Alessandro, duca di Firenze, besucht die Villa eines Günstlings, ein Zimmer bleibt ihm verschlossen, er erzwingt sich Zutritt und findet in ihm die von dem Hausherrn entehrte Müllerstochter.[2]) Fletcher hat, wie wir sehen werden (cf. p. 112), diese Novelle später selbst dramatisiert.

Das andere, möglicherweise einem berühmten Werk entlehnte Motiv findet sich in dem Nebenspiel. Des Archas gleichnamiger jüngster Sohn nimmt Mädchenkleidung an, um in den Dienst der geliebten Prinzessin Olympia treten zu können. Der Herzog, Olympia's Bruder, verliebt sich in den verkleideten Jüngling, und so befindet sich der junge Archas in derselben peinlichen Lage, wie Sir Philip Sidney's Prinz Pyrocles in der „Arcadia", welcher, um sich der Prinzessin Philoclea nähern zu können, Amazonentracht angenommen hat und in dieser Verkleidung von dem König Basilius, dem Vater seiner Dame, mit Liebesanträgen verfolgt wird.[3])

---

[1]) Cf. Studien p. 94.

[2]) Diese Ähnlichkeit ist auch Ward (II 220, Anm. 2) aufgefallen, er betrachtet sie jedoch als *a probably accidental resemblance.*

[3]) Zu einer Stelle der dritten Scene des ersten Aktes hat Dyce (VI 16) nach Reed auf einige Shakespeare-Verse verwiesen. Man möchte fast vermuten, dass diese Anmerkung aus Versehen unrichtig placiert sei, denn an einer späteren Stelle unseres Dramas kommt

The Mad Lover.[1]) — Memnon, der in langjährigen Kriegen ergraute Feldherr des Königs von Paphos, verliebt sich bei seiner Rückkehr auf den ersten Blick in die Prinzessin Calis, des Königs Schwester. Seine Leidenschaft macht sich so plötzlich und so plump bemerkbar, dass die Prinzessin, nicht ohne heimliche Furcht vor diesem siegreichen und ungestümen Werber, ihn verspottet und ihn schliesslich auffordert, ihr sein Herz doch wirklich, nicht nur mit Worten, zu schenken. Memnon verfällt in Trübsinn, denkt alles Ernstes daran, sich das Herz aus der Brust schneiden zu lassen: seine Kur wird in einigen, zum Teil derbkomischen Scenen bewerkstelligt. Calis' Übermut wird durch eine ebenso plötzlich erwachende Liebe gestraft, die lange keine Erhörung findet. Schliesslich verzichtet Memnon und die verliebte Prinzessin bekommt ihren Polydore.

Eine Quelle dieser sonderbaren Liebesgeschichte ist mir nicht bekannt; in einer Verwicklung des Dramas glaube ich ein Shakespeare-Motiv zu erkennen. Wir haben bereits gesehen (cf. p. 73 f.), dass Fletcher die Phebe-Episode in „As you like it" sehr gut im Gedächtnis hatte: es ist deshalb doppelt bemerkenswert, dass die Gruppe Memnon, Polydore,

---

Fletcher dem Wortlaute Shakespeare's viel näher. Shakespeare's Hotspur spricht bombastisch von

> . . . . . swift Severn's flood,
> Who then, affrighted with their bloody looks,
> Ran fearfully among the trembling reeds,
> And hid his crisp head in the hollow bank . . .
> (Henry 4 A I 3, 103 ff.);

Reed-Dyce vergleichen Archas' Worte

> I yet remember when the Volga curl'd,
> The aged Volga, when he heav'd his head up,
> And rais'd his waters high, to see the ruins . . . ,

während ich ein stärkeres Shakespeare-Echo aus folgenden Versen des Archas heraushöre:

> Then, when the Volga trembled at his terror,
> And hid his seven curl'd heads, afraid of bruising
> By his arm'd horses' hoofs . . . . . .
> (Act IV sc. 5, p. 91).

[1]) Cf. Dyce vol. VI 115 ff. Entstanden 1617/8 (?); gedruckt 1647. Von *Fletcher*.

Calis der Gruppe Silvius, Rosalind-Ganymede, Phebe vollkommen entspricht. Memnon und Silvius lieben und werden verschmäht; Polydore und Ganymede treten für die Verschmähten ein und suchen die spröden Mädchen in die Liebe hineinzuzanken; Calis und Phebe verlieben sich sofort in die scheltenden Jünglinge, welche nichts von ihnen wissen wollen. Nach Ganymede's Vorwürfen sagt Phebe: *Sweet youth, I pray you, chide a year together* (Act III sc. 5, 64) — nach Polydore's Ermahnungen sagt Calis: *Prithee, be angry still, young man: good fair sir, | Chide me again* (Act III sc. 4).[1])

In den zum grössten Teile überaus schmutzigen Nebenepisoden ist die List bemerkenswert, durch welche Cleanthe, eine der Kammerfrauen der Prinzessin, ihrem Bruder Syphax den Besitz der Calis sichern will. Sie besticht eine Venus-Priesterin, der Prinzessin vermittelst eines Orakelspruches den Syphax als den ihr bestimmten Gatten zu bezeichnen. Durch eine Erscheinung der Göttin selbst wird der Betrug verhindert: anstatt der Prinzessin wird dem Syphax seine abgedankte Maitresse in die Hände gespielt. Es ist wohl möglich, dass Fletcher diese spitzbübische Intrigue nach dem Muster des von Josephus und Bandello (III 19) erzählten Betruges der römischen Isis-Priester, durch welchen Paolina das Opfer des Mundus wurde, entworfen hat.[2])

The False One.[3]) — Ein Cleopatra-Drama,[4]) welches uns

---

[1]) Rapp, p. 69: „Unleugbar ist die Parodie einer Hamlets-Hypochondrie, zumal einer Stelle von Hamlet's Geist, sowie auch einer Stelle des Macbeth, da wo Polydore vor dem König sich selbst herunter-setzt . . .; endlich auch eine Stelle, die an Macbeth's Hexen erinnert." Mir ist bei der Lektüre des Stückes nur der ersterwähnte Macbeth-Anklang aufgefallen. Polydore's grundlose Selbstanklage (Act IV sc. 4) erinnert allerdings an Malcolm's Stratagem (Act IV sc. 3). Die übrigen von Rapp angedeuteten Reminiscenzen sind mir nicht fassbar.

[2]) Cf. Langbaine, p. 211; Dyce VI 117f.; Studien p. 97.

[3]) Cf. Dyce, vol. VI p. 213ff. Entstanden ca. 1620; gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XVI 186), Fleay (Chron. I 211): *Fletcher and Massinger.*

[4]) Bei G. H. Moeller „Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienliteratur etc." (Ulm 1888) nachzutragen, wie schon Sachs, Lgrph. 1889, col. 262f., bemerkt hat.

die junge Cleopatra zeigt,[1]) eine Art Vorspiel zu Shakespeare's Tragödie, leider sehr schwach im Tone. Die hinter die Scene verlegte Ermordung des Pompejus, die Intriguen des ägyptischen Hofes gegen Julius Caesar, dessen Liebelei mit Cleopatra, welche nach dem Tode ihres Bruders die Krone erhält — das stoffliche Interesse dieser Ereignisse kann uns die oberflächliche Charakterzeichnung nicht vergeben und vergessen lassen.

Von der unvermeidlichen Erinnerung an „Antony and Cleopatra" abgesehen, werden wir noch bei Scæva's Spott über den verliebten Cæsar an eine Shakespeare-Stelle denken: *You had best be troubled with the tooth-ache too. | For lovers ever are* (Act II sc. 3, p. 254) — der verliebte Benedick hatte behauptet, mit diesem Übel behaftet zu sein (Much ado Act III sc. 2, 21 ff.). Bei Cleopatra's Metaphern: *You had the spring of my affections . . . You must expect the winter of mine anger* (Act IV sc. 2, p. 280) hören wir Richards des Dritten erste Worte: *Now is the winter of our discontent | Made glorious summer by this sun of York* (Act I sc. 1, 1 f.).

The Double Marriage.[2]) — Der Neapolitaner Virolet, der liebende Gatte der ihn vergötternden Juliana, verschwört sich gegen den tyrannischen König Neapels, Ferrand genannt. Die Verschwörung wird entdeckt, der König will ihm jedoch das Leben schenken, wenn Virolet es unternimmt, einen gefährlichen Feind des Königs zu bekämpfen, den Duke of Sesse, einen früheren Höfling, der als Seeräuber den König schwer schädigt. Virolet fährt ins Meer hinaus, stösst auf des Herzogs Schiff, wird besiegt und gefangen genommen. Er wäre verloren, wenn sich nicht Martia, die amazonenhafte Tochter des Herzogs, in den kühnen Mann verliebte. Sie

---

[1]) Cf. Langbaine, p. 209: *See Suetonius, Plutarch, Dion, Appian, Florus, Eutropius, Orosius*, etc., vergl. oben p. 35 Anm. 3. Im Dialog des Dramas hat Seward viele Entlehnungen aus Lucan's „Pharsalia" nachgewiesen, cf. Dyce, l. c., pp. 226 ff., 241 ff., 254.

[2]) Cf. Dyce, vol. VI p. 307 ff. Entstanden um 1620 (?); gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XVI 186 ff.), Fleay (Chron. I 210): *Fletcher and Massinger.*

verspricht ihm Rettung und Freiheit, unter der Bedingung, dass er sie eheliche. Virolet, der sich verloren sieht, willigt ein, wird aber nach seiner Rückkehr beim Anblick der seinetwegen eingekerkerten und gefolterten Juliana von solcher Reue ergriffen, dass er die Ehe mit Martia nur der Form nach eingeht, nicht vollzieht. Martia's Liebe wandelt sich in Hass, sie verbündet sich mit Virolet's Feinden, ihre Rachepläne werden jedoch vereitelt durch das Eingreifen ihres Vaters, der Neapel befreit. Martia und der König, dessen Geliebte sie geworden war, werden getötet, aber auch das Schicksal der neuvereinten Gatten erhält in diesen Wirren einen tragischen Abschluss. Virolet nimmt die Tracht eines Günstlings des Königs an, um sich unter dieser Maske in die Festung des Königs zu schleichen und sein Vaterland und sich selbst zu rächen; Juliana, die von diesem Günstling Unheil für Virolet fürchtet, ersticht ihn und stirbt selbst vor Entsetzen über ihren furchtbaren Irrtum.

Eine reiche Handlung, für deren Gesamtheit keine Quelle gefunden worden, [1]) und m. E. wohl auch keine einheitliche Quelle anzunehmen ist. Zwei Fäden sind verschlungen; die Geschichte einer erfolgreichen Empörung gegen einen tyrannischen Fürsten lässt sich ablösen von der Geschichte eines vom Schicksal verfolgten Mannes, der durch irgendwelche Verkettung der Umstände gezwungen wurde, eine zweite Ehe einzugehen. Der Anfang der Verschwörungsgeschichte ist mit engstem Anschluss an Shakespeare's Julius Cæsar in Scene gesetzt.[2]) Virolet hat sich in kalter Morgenfrühe von der Seite seiner Gattin weggestohlen, das Stück beginnt mit einem kurzen Gespräche zwischen ihm und seinem Diener Lucio, dann kommt die besorgte Juliana und fragt ihn nach den Gründen seiner Verstörtheit. Er versichert sie seiner Liebe und spricht ihr von seinen gefährlichen Plänen. Mitten im Gespräch der Gatten klopft es, Juliana entfernt sich auf die Bitte ihres Gatten, die Verschworenen kommen. Die

[1]) Ward II 201: The sufficiently extravagant plot was doubtless borrowed from some Italian or Spanish novel (or possibly drama).

[2]) Was schon Robert Boyle bemerkt hat, ESt. X 389: *The opening borrowed from Cæsar.*

vorbildliche Shakespeare-Scene (Act II sc. 1) beginnt morgens mit einem kurzen Gespräche des Brutus mit seinem Diener Lucio, später kommt die beunruhigte Portia und fragt den Gatten nach den Gründen seines veränderten Benehmens. Brutus beteuert ihr seine Liebe und verspricht ihr Mitteilung seines schweren Geheimnisses: es klopft, Portia zieht sich auf Brutus' Bitte zurück, Verschworene kommen. Bei dieser grossen äusseren Ähnlichkeit ist uns die innere Verschiedenheit um so auffälliger: Portia denkt nur an die Sorgen des Gatten, beklagt nur seinen Mangel an Vertrauen, Juliana, welche als eine ideale Frauengestalt gedacht ist, erwägt die Möglichkeit eines Liebesverhältnisses ihres Gatten, denkt an eine Nebenbuhlerin. Wir sind aus Shakespeare's reiner Luft in die schwüle, unreine Atmosphäre Fletcher's herabgestiegen.

Neben der düsteren Gestalt des Tyrannen Ferrand steht als komische Kontrast-Figur der Höfling Castruccio, der die Majestät des Königs nicht genug bestaunen und seine Sehnsucht nach einem so herrlichen Leben gar nicht wortreich genug aussprechen kann. Ferrand lässt ihn königlich schmücken und wie einen König bedienen — eine Gunst, die dem Höfling viele Unannehmlichkeiten verursacht und ihn schliesslich vernichtet. Zweifellos eine klassische Reminiscenz, eine Dramatisierung der Episode des Damokles am Hofe des Dionysius von Syrakus. Aber auch ein unangenehmes Erlebnis des Sancho Pansa muss Castruccio erleben: die köstlichsten Speisen werden ihm vorgesetzt, auf Befehl seines Leibarztes jedoch sofort wieder abgetragen, weil sie seine Gesundheit schädigen könnten (Act V sc. 1). Derselbe Streich war schon Sancho Pansa während seiner Statthalterschaft gespielt worden (P. II cap. 47).[1]) Auch bei der Wiederholung dieses harmlosen Scherzes sind die englischen Dramatiker sehr unnötiger- und unerfreulicherweise über das Original hinausgegangen, indem sie nicht nur mit dem Hunger, sondern auch mit der Sinnlichkeit Castruccio's operieren.

Wo Fletcher die Geschichte der Doppel-Ehe gefunden

---

[1]) Cf. Reed bei Dyce VI 395.

hat, vermag ich leider nicht zu sagen. Jeder Deutsche denkt bei diesem Motiv natürlich sofort an die Sage von der Doppel-Ehe des Grafen von Gleichen,[1]) und auch in französicher Sprache gibt es ähnliche Geschichten.[2]) Ich bezweifle nicht, dass sich die Quelle der englischen Dramatiker noch näher bestimmen lassen wird.

The Humorous Lieutenant. — Dieses Stück[3]) spielt am Hofe des Königs Antigonus, in seiner Hauptstadt und auf einem Schlachtfeld Kleinasiens. Es enthält, locker verbunden, eine Posse und ein Schauspiel, und die Posse zerfällt selbst wieder in zwei, nur durch die Person des Titelhelden verbundene Aktionen. Der namenlose Leutnant war lange Zeit ein kranker Mann gewesen und hatte sich in seiner krankhaft gereizten Stimmung sehr tapfer gezeigt; eine Schwertwunde heilt seinen inneren Schaden, er gesundet, und von diesem Augenblick an hat er jede Kampflust verloren, will er nichts mehr von kriegerischen Unternehmungen wissen. Um ihn zu neuen Thaten anzuspornen, spricht seine Umgebung so viel von seinem leidenden Aussehen, dass er sich schliesslich einbildet, er sei doch noch krank, sich in diesem Wahne mitten in das Gewühl der Kämpfenden stürzt und die feindliche Fahne erbeutet (Act 1—3). Das Grundmotiv dieser komischen Aktion fand Fletcher in einer genau entsprechenden Anekdote von einem Soldaten des Antigonus, welche jedenfalls sehr alt ist, bis jetzt aber nur in einer etwas späteren englischen Version nachgewiesen wurde, in einer von Thomas Forde kompilierten, 1660 veröffentlichten Anekdoten-Sammlung,

---

[1]) Cf. Reineck „Die Sage von der Doppel-Ehe eines Grafen von Gleichen", Hamburg 1891 (Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge. Neue Folge, 6. Serie; Heft 138 p. 635 ff.).

[2]) Graesse II 3, 1 p. 390 erwähnt der Marie de France „Lai d'Eliduc" [cf. Karl Warnke's Ausgabe der Lais, Halle 1885, p. 186 ff.] und die „Histoire de Gilion et de dame Marie sa femme".

[3]) Cf. Dyce vol. VI p. 415 ff. Entstanden 1619, überliefert in einer Handschrift des Jahres 1625; gedruckt mit vielen Textänderungen 1647. Von *Fletcher*.

betitelt „A Theatre of Wits Ancient and Modern, represented in a Collection of Apothegmes Pleasant and Profitable". [1])

Aus dem Kriege zurückgekehrt, wagt sich der Leutnant, dessen Mut bereits wieder zu verdampfen beginnt, von seinen Gefährten aufgestachelt, in die Nähe des in seinen Liebeskummer versunkenen Prinzen Demetrius, wird von diesem mit einer Pistole bedroht und fällt vor Schrecken in Ohnmacht. In diesem Zustande wird ihm aus Versehen ein Zaubertrank eingeflösst, welcher des Prinzen Geliebte, die schöne Celia, in seinen Vater, den König Antigonus, verliebt machen sollte. Der Trank wirkt und bewirkt einige unsinnige Scenen, über welche gewiss viel gelacht wurde. — Bei der durch Furcht herbeigeführten Ohnmacht des Leutnants denken wir unwillkürlich an Falstaff, der, von dem Schotten Douglas angegriffen, umfällt und sich tot stellt (Henry IV A. Act V sc. 4). Und wenn unsere Gedanken einmal bei Falstaff sind, so erinnert uns auch der tolle Einfall, den Leutnant durch einen Zaubertrank in den König Antigonus verliebt zu machen, sofort an die Worte, mit welchen Falstaff in demselben Stücke seine Zuneigung zu Poins erklärt: *If the rascal have not given me medicines to make me love him, I'll be hanged: it could not be else; I have drunk medicines* (ib. Act II sc. 2). Ich halte es für durchaus möglich, dass Fletcher, dessen Gedanken bei der Komposition dieses Stückes wieder voll Shakespeare-Erinnerungen waren, in diesen beiden Falstaff-Reminiscenzen die Anregung zu dem zweiten Teile seiner Posse fand. Eine wörtliche Entlehnung aus einem anderen Akte dieser Shakespeare'schen Historie kann meiner Vermutung noch als Stütze dienen. [2])

[1]) Cf. Langbaine, p. 209 f.; bei Dyce (VI 469) ist der englische Text dieser Anekdote citiert. Fleay (Chron. I 208) hätte nicht wieder, trotz Ward's richtiger Ablehnung (II 209), auf Horaz, Epist. Lib. II 2, 26 ff. als gleichberechtigte Quelle verweisen sollen. Bei dem Soldaten des Lucullus handelt es sich um Geld, das er wiedergewinnen und dann nicht nochmals aufs Spiel setzen will, nicht um die Gesundheit.

[2]) Dyce (VI 446) verweist zu Leontius' Worten: *Like sacrifices, | In our best trim* (Act II sc. 2) mit Recht auf Hotspur's Vers: *They come like sacrifices in their trim* (IV 1, 113). Ausserdem notiert er

Aus dem Schauspiel, welches mit dieser Leutnants-Posse zusammengearbeitet ist, tritt uns fesselnd die ebenso kluge, wie energische Celia entgegen, die Tochter des Königs Seleucus, welche, als Kriegsgefangene, unerkannt das Herz des Prinzen Demetrius gewonnen hat. Der Vater des Prinzen greift störend ein, er will das schöne Mädchen selbst besitzen, zuerst als Geliebte, zuletzt bietet er ihr sogar die Krone an. Über die erste Scene (Act IV sc. 1), in welcher die mutige Celia den verliebten König nach allen Regeln der Kunst abfertigt, geht mir nichts in der ganzen Fletcher'schen Produktion. Nicht minder frisch und kräftig im Ausdruck und nicht minder rein im Gedanken ist die analoge zweite Scene (Act IV sc. 5), für deren Anfang m. E. eine Hamlet-Scene als Muster diente. Celia kommt, in einem Buche lesend, welches betitelt ist *The Vanity of Lust*, und aus welchem sie dem alten König allerlei höchst unangenehme Wahrheiten über verliebte alte Männer zu hören gibt. Die schöne Celia wandelt hier auf den Spuren des Dänenprinzen, der in einem Buche lesend kommt und aus diesem Buche dem alten Polonius allerlei für alte Leute sehr unangenehme Wahrheiten vorträgt (Act II sc. 2).[1])

Wie sich die der authentischen Geschichte entlehnten Gestalten des Dramas, König Antigonus, sein Sohn Demetrius

---

(l. c. p. 467) einen Romeo- und Juliet-Anklang, und Ward (II 209) nennt das Lied des den Liebestrank brauenden Geistes (Act IV sc. 3) mit gutem Grund *a very graceful imitation of the incantation in „Macbeth"*. Eine der Ingredienzien dieses Trankes: *This dull root, pluck'd from Lethe flood, | Purges all pure thoughts and good*, erinnert mich an einige Worte des Geistes von Hamlet's Vater: *And duller shouldst thou be than the fat weed | That roots itself in ease on Lethe wharf* (Act I sc. 5, 32 f.); über eine m. E. dem Hamlet nachgeahmte Situation vergl. oben.

[1]) Rapp (p. 68) bemerkt über Act IV und V: „Es ist eine halb bewusste halb unbewusste völlig tolle Parodie der Liebe von Hamlet und Ophelia, und nur so einigermassen zu fassen." Dieser Bemerkung, die sich doch nur auf die Liebe des Demetrius und der Celia beziehen kann, stehe ich vollkommen verständnislos gegenüber. Ausser dass Demetrius auch ein Prinz ist, erinnert mich in dem Verhältnisse der beiden Königskinder nichts, aber auch gar nichts, an die zwischen Hamlet und Ophelia bestehenden Beziehungen.

und ihre Umgebung, zu den Schilderungen der alten Historiographen verhalten,[1]) bleibt noch zu untersuchen.

Women Pleased. — Bei der Komposition dieses Stückes[2]) hat Fletcher besonders eifrig in dem *commonplace-book* geblättert, in welchem er sich seine Lesefrüchte notiert haben muss, die ihm dramatisch verwendbar dünkenden Motive der durch seine Hände gehenden Gedichte und Geschichten. Die dramatis personae teilen sich wieder in zwei Gruppen, welche eigentlich gar nichts miteinander zu thun haben und die organisch zu verbinden, dem Dramatiker sehr wenig aufgelegen ist. In der einen Gruppe geht es sehr anständig zu, in ihrer Mitte steht ein romantisches Liebespaar, für dessen Schicksale der Dichter aus zwei Quellen geschöpft hat, aus einer bisher nicht erkannten und aus einer längst bekannten Quelle.

Die Herzogin von Florenz lässt ihre schöne Tochter Belvidere in einem festen Schlosse ängstlich bewachen, weil ein unerwünschter Freier sie zu rauben versucht hatte und weil es zwischen den zahlreichen Werbern öfters zu Streitigkeiten und Blutvergiessen gekommen war. Ein Edikt der Herzogin bestimmt, dass jeder ohne ihre Erlaubnis um die Gunst der Prinzessin werbende Mann sein Leben verwirkt. Silvio liebt Belvidere und wird geliebt; er findet Mittel und Wege zu ihr zu dringen, wird in ihren Armen überrascht und gefangen genommen. In der Gerichtssitzung soll vor allem festgestellt werden, wer von den beiden Liebenden der hauptschuldige Teil, *the main offender*, sei, wer die erste Anregung zu dem sträflichen Stelldichein gegeben habe — eine Finesse, von der in dem Edikt der Herzogin mit keinem Worte die Rede war, deren plötzliche Einführung uns aber durch einen Blick in die Quelle erklärt wird. Die Liebenden wetteifern in Selbstanklagen, jedes will alle Schuld auf sich nehmen, um das geliebte Leben des anderen zu retten. Gerührt

[1]) Langbaine p. 210 verweist auf *Plutarch's Life of Demetrius Diodorus, Justin, Appian, etc.*, vergl. oben p. 35 Anm. 3.

[2]) Cf. Dyce vol. VII p. 1 ff. Entstanden um 1620 (?); gedruckt 1647. Von *Fletcher*.

beschränkt sich die Herzogin darauf, den jungen Silvio zu verbannen.

Soweit bewegen wir uns auf einem von der bisherigen Quellenforschung noch nicht eroberten Boden. Ich glaube, dass Fletcher aus einer im sechzehnten Jahrhundert in vielen Sprachen gedruckten Prosa-Geschichte geschöpft hat, aus der *Historia de Grisel y Mirabella con la disputa de Torrellas y Braçayda, la qual compuso Juan de Flores a sa amiga. Serilla 1524.* Diese Geschichte soll bald ins Französische, Italienische und Englische übersetzt und unter verschiedenen Titeln gedruckt worden sein.[1]) Mir liegt sie vor in einem zweisprachlichen, links einen spanischen, rechts einen französischen Text bietenden Drucke, betitelt: *L'Histoire d'Aurelio et Isabelle, fille du Roy d'Escocc, mieux corrigée que parcy deuant, mise en Español et Françoys.* Darunter steht der genau entsprechende spanische Titel mit der Bemerkung *para los que quisieren deprender vna lengua de otra. En Amuers . . . . MDLVI.*[2]) Die für uns allein in Betracht kommenden Anfangsepisoden dieser weit verbreiteten Geschichte haben in knappester Form folgenden Inhalt: Isabella, die schöne Tochter des Königs von Schottland, wird von ihrem Vater, der sie nicht verheiraten will, in ein Schloss gesperrt, weil sich die in Menge zuströmenden Freier bekämpften und erschlugen. Der junge Aurelio liebt die Prinzessin und wird von ihr geliebt. Er findet Mittel und Wege zu ihr zu dringen; die Liebenden werden überrascht und gefangen genommen. Ein schottisches Gesetz bestimmt: wer bei einem unerlaubten Liebeshandel in erster Linie den Anlass zur Sünde gegeben hat, wird getötet, der minderschuldige Teil auf ewig verbannt. Vor Gericht klagen Aurelio und Isabella sich selbst eifrigst an, jedes will die Hauptschuld auf sich nehmen, um das Leben des anderen zu retten. Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, dass

---

[1]) Cf. Graesse II 3, 1 p. 486: Brunet col. 1302 sq. Hazlitt „Handbook" verweist p. 17 unter *Aurelio and Isabella* auf *Flores*, welchen Artikel er jedoch ausgelassen hat.

[2]) Diesen zweisprachlichen, spanisch-französischen Antwerpener Druck von 1556 habe ich weder bei Brunet, noch bei Graesse, noch auch bei Warton-Hazlitt IV 345 erwähnt gefunden.

Fletcher nach dieser Geschichte arbeitete; ihre hochtragische, den Untergang des liebenden Paares bietende Katastrophe, konnte er für sein Schauspiel nicht brauchen.

Der junge Silvio Fletcher's muss sich binnen Jahresfrist wieder am Hofe der Herzogin einfinden, und gelingt es ihm bis zu dieser Frist, eine ihm bei seiner Verbannung gestellte Rätselfrage richtig zu beantworten, so soll er Belvideren als Gattin erhalten — wenn nicht, den Kopf verlieren. Dieser zweite Teil des Schicksals der Liebenden ist, wie längst festgestellt,[1]) eine Dramatisierung der Erzählung der Frau von Bath in Chaucer's „Canterbury Tales". Und zwar eine ganz geschickte Dramatisierung insofern, als Belvideren selbst die Rolle der Chaucer's Ritter rettenden Fee zugeteilt ist. Sie entlockt ihrer Mutter die Lösung des Rätsels, tritt dem herumirrenden Silvio als alte Frau in den Weg, verhilft ihm zum Siege, fordert als Lohn die Ehe mit ihm und enthüllt sich und sein Glück ihm erst nach der Trauung.

In der zweiten Gruppe des Dramas geht es durchaus nicht anständig zu. Fletcher's Isabella, die üppige Frau des geizigen Juweliers Lopez, vertritt nicht weniger als drei galante Frauen Boccaccio's[2]): madonna Isabella, welche ihrem Gatten zwei Liebhaber vor der Nase wegzueskamotieren versteht (Dec. VII 6; cf. Act II sc. 6) — monna Sismonda, die Heldin der Bindfaden-Geschichte (Dec. VII 8; cf. Act III sc. 4) und die Gattin des Zeppa, welcher seinem Nachbarn Gleiches mit Gleichem vergilt (Dec. VIII 8; Act IV sc. 3). Trotz dieser bedenklichen Vorbilder und trotz ihrer inneren Bereitwilligkeit bleibt Isabella vor dem Sündenfall bewahrt, wodurch das frivole, auf steten Sinnenkitzel berechnete Spiel des Dramatikers natürlich nicht im mindesten

---

[1]) Cf. Dyce VII 3.

[2]) Cf. Langbaine p. 217. Über ältere englische Versionen der beiden Novellen des siebenten Tages cf. Studien p. 83. Auf der englischen Bühne hatte bereits Cyril Tourneur in der 1611 gedruckten „Atheist's Tragedy" (Act II sc. 5) die List der madonna Isabella für eines der Abenteuer seiner Levidulcia verwendet (cf. Collins' Ausgabe vol. I pp. 62 ff., 160; Anhang p. 138).

entschuldigt wird. Die empörendste, pseudo-moralische Wendung des Stückes ist, dass sich der junge Mann, der Isabella wiederholt bis an den Rand des Abgrundes lockt, schliesslich als ihr Bruder entpuppt, der sie nur auf die Probe stellen wollte.

Dieser liebenswürdige Bruder, Claudio genannt, vertritt im ersten Akte des Dramas eine Persönlichkeit der Aurelio- und Isabella-Novelle, er kann uns beweisen — was sich leider so oft beweisen lässt —, wie mechanisch Fletcher die Geschichte dramatisierte, wie wenig er bedacht war, die Ereignisse der Novelle in Einklang mit dem Gesamtplane seines Dramas zu bringen. Aurelio trifft vor dem Schlosse, in welches der schottische König seine Tochter gesperrt hat, mit einem ihm eng befreundeten Jüngling zusammen, beide sind mit Leitern bewaffnet, beide haben die Absicht, die Mauer des Schlosses zu erklimmen, um Isabella zu sehen. Es kommt zum Wortwechsel, zum Zweikampf, Aurelio tötet seinen Gegner, wird jedoch nicht entdeckt: mit der Bemerkung, dass der König den Mörder nicht habe ermitteln können, schliesst der Erzähler dieses ganz überflüssige Intermezzo ab. Im Drama tritt Claudio mit einer Leiter auf und mit der Absicht, zu der eingesperrten, auch von ihm verehrten Belvidere zu dringen. Sein Jugendfreund Silvio stellt sich ihm erzürnt in den Weg, es kommt zum Wortwechsel, fast zum Zweikampf, und wie Silvio später jemanden, trotz seiner Warnungen, die Leiter erklimmen sieht, schiesst er wütend eine Pistole auf ihn ab; der Kletterer stürzt. Die Zuschauer wissen, dass der Gestürzte nicht Claudio selbst ist, sondern sein Bedienter Soto; wir erfahren auch bald, dass Soto nicht tot ist, sondern nur aus Schrecken von der Leiter gefallen ist. Silvio aber glaubt seinen Freund getötet zu haben, er fühlt sich von dieser schweren Schuld belastet — nichtsdestoweniger übt dieses Ereignis nicht den mindesten Einfluss auf sein Schicksal aus, ist von diesem Mord gar nicht mehr die Rede, weil die Quelle keine weiteren Anhaltspunkte bot. Leichtsinnige, hastige Theatermache an allen Ecken und Enden, Abschreiben der Quelle ohne Rücksicht auf die Harmonie des ganzen Werkes.

The Woman's Prize, or The Tamer Tamed. — Die erste Frage, welche wir uns bei der Analyse dieses Gegenstückes [1]) zu Shakespeare's „Taming of the Shrew" zu stellen haben, ist, wieviel Fletcher ausser der Anregung dem Shakespeare'schen Stücke verdankt, welche Figuren und Motive er demselben entlehnt hat. Von den Personen ist nur der von seiner zweiten, englischen Frau zu zähmende Zähmer seiner verstorbenen, italienischen Frau, nur Petruchio in Fletcher's Drama übergegangen — *quantum mutatus ab illo!* —: seine Umgebung ist zum Teil in Namen und zum Teil auch im Charakter verschieden, ist aber doch mit genauer Einhaltung des Shakespeare'schen Schemas aufgestellt. Auch Fletcher zeigt uns einen reichen alten Herrn mit zwei Töchtern, von welchen Maria die Gattin des Petruchio, Livia der Gegenstand der Huldigung verschiedener Freier ist, ganz wie Shakespeare's Bianca. Wie bei Shakespeare gruppieren sich die dramatis personae um die zwei Töchter: in der Maria-Gruppe handelt es sich um das Problem der Zähmung des Widerspenstigen; in der Livia-Gruppe um die Täuschung des missliebigen Werbers und des Vaters, welchem Livia schliesslich den unerwünschten Schwiegersohn zuführt, nach dem Muster der Bianca Shakespeare's.

Das Spiel beginnt an Maria's Hochzeitstag, unmittelbar nach der Trauung, und schon beim ersten Auftreten der Braut erfahren wir, dass sie, inspiriert von und verbündet mit ihrer Base Bianca, entschlossen ist, ihrem Gatten Trotz zu bieten. Das Erstaunen der Männer über die plötzliche und energische Beredsamkeit Maria's (Act I sc. 3) erinnert uns an den ersten Knalleffekt in Ben Jonson's Lustspiel „The Silent Woman", an Morose's Entsetzen über den plötzlichen Redefluss der ihm soeben anvermählten Epicoene (Act III sc. 2). Der erste Schachzug Maria's gegen Petruchio ist, dass sie sich in ihren Gemächern verschanzt, und erklärt, sich ihrem Gatten nur dann wieder nähern zu wollen, wenn er alle von ihr gestellten Bedingungen acceptiert. Rasch hat sich die Kunde

[1]) Cf. Dyce vol. VII p. 95 ff. Entstanden um 1615 (?), eine abweichende Ansicht bei Oliphant (ESt. XV 338 f.); gedruckt 1647. Von *Fletcher*.

von dem heroischen Widerstand der Neuvermählten in der Stadt verbreitet, in hellen Haufen kommen die Frauen der Maria zu Hilfe, die Männer sind machtlos und Petruchio muss schliesslich klein beigeben und versprechen, alle Wünsche seiner Gattin zu erfüllen (Act I und II).

Diese erste Aktion der Zähmerin ist ohne jeden Zweifel nach einem berühmten und berüchtigten klassischen Muster in Scene gesetzt, nach der „Lysistrate" des Aristophanes.[1]) Die Athenerin Lysistrate wiegelt alle Frauen Athens und Spartas gegen ihre Männer auf; die Frauen Athens werfen sich unter Führung der Lysistrate in die Akropolis, wo sie sich siegreich behaupten, bis die Männer schliesslich zu Kreuz kriechen und die Wünsche der rebellischen Frauen erfüllen. Ein Blick in die Quelle erklärt uns auch, wie es kommt, dass sich unter den der Maria zu Hilfe eilenden Londonerinnen Bäuerinnen befinden und sprechen: sie sind gewiss Spiegelungen der derben Spartanerin Lampito.

Im dritten Akte quält Maria ihren Gatten durch ihre Sprödigkeit, ihre verschwenderischen Pläne und durch ihr Kokettieren mit einem anderen. Um sie zu strafen, stellt sich Petruchio sterbenskrank, ein sonderbarer Einfall, für welchen er selbst gestraft wird — Maria, die seine Finte sofort durchschaut, erklärt ihn für pestkrank und trifft schleunigst Anstalten, das Haus zu verlassen, während sie ihn in sein Zimmer sperren und sorgfältig bewachen lässt. Die Scene, in welcher der eingesperrte, wütende Petruchio mit seinen Wachen unterhandelt, diese ihn für schwerkrank halten und beschwichtigend zu ihm sprechen, während er seine Gesundheit beteuert, scheint mir nach einer vielbelachten Shakespeare-Scene entworfen zu sein. Petruchio hat dasselbe Schicksal wie Malvolio, der, von seinen boshaften Hausgenossen als verrückt eingesperrt, mit dem Clown unterhandelt und von diesem Schelme beschwichtigende Worte bekommt, während er eifrigst seine Vernünftigkeit beteuert (Twelfth Night Act IV sc. 2). — In den von Wiederholungen nicht freien beiden

[1]) Der in der klassischen Dichtung wohlbelesene Rapp scheint der erste gewesen zu sein, dem diese gelehrte Reminiscenz Fletcher's auffiel, cf. p. 71.

letzten Akten scheint Fletcher's Maria ganz auf eigenen Füssen zu stehen. Petruchio, der, um das Herz seiner Gattin zu rühren, sich schliesslich tot stellt, in einem Sarg auf die Bühne gebracht wird, muss dieselbe Enttäuschung erleben, wie seine Vorgänger, die in verschiedenen Jest-Books sich tot stellenden Ehemänner [1]): die Fassung seiner Gattin ist exemplarisch. Maria hält ihm eine Leichenrede, bei deren Genuss er vor Ärger beinahe wirklich erstickt (Act V sc. 4). Von den ihre Gatten in der That für tot haltenden Frauen der Jest-Books unterscheidet sich die kluge Maria durch die Erkenntnis der plumpen List ihres Gatten.

Die jüngere Schwester Livia spielt die Kranke und Reumütige und lässt zwei Dokumente aufsetzen, einen Absagebrief für den ihrem Vater fatalen jungen Werber, und einen Ehekontrakt, der sie dem ihr verhassten alten Freier verbinden soll. Wie es zum Unterzeichnen kommt, vertauscht Livia ohne Wissen ihres Geliebten, mit dem sie sich gezankt hatte, die Papiere, so dass schliesslich die Jungen vereint und die Alten geprellt sind. Woher Fletcher diese Intrigue genommen hat, weiss ich nicht. [2])

The Chances. [3]) — Eine Handlung, welche dem Dramatiker aus einer, längst erkannten Quelle zugeflossen ist, aus der vierten Novelle des zweiten Bändchens der „Novelas Exemplares" des Cervantes, betitelt: *La Señora Cornelia.* [4]) Fletcher bietet nur eine Dramatisierung dieser Novelle, wir können ihm einmal ganz genau auf die Finger sehen, wie er sich seinen Stoff zurechtlegt, wir können genau kontrollieren,

---

[1]) Cf. z. B. in den „Mery Tales etc." (Shakespeare Jest Books, ed. by W. C. Hazlitt; London 1864; vol. I p. 99): *Of him that feyned him selfe deed, to proue what his wyfe wolde do. LXXXII.* Dieselbe Geschichte findet sich auch in „Mother Bunches Merriments" (cf. ib. vol. III).

[2]) Dyce VII 163 bemerkt zur dritten Scene des dritten Aktes, wo Livia scheinbar mit Rowland bricht, nach Weber: *In one of Calderon's comedies a similar scene occurs; but the resemblance of it to that of our author must have been purely accidental.*

[3]) Cf. Dyce, vol. VII p. 211 ff. Entstanden 1615 (?); gedruckt 1647. Von *Fletcher.*

[4]) Cf. Langbaine, p. 207 f.

was der Engländer aus den Charakteren des Spaniers gemacht hat.

Im Mittelpunkte der Handlung stehen zwei Freunde, zwei junge, in Bologna studierende Spanier. Sie beschützen eine von ihrem Bruder bedrohte Dame, sie retten deren Kind, sie versöhnen den rachedurstigen Bruder mit dem Geliebten und Verführer und bahnen den Weg für die schliessliche Vereinigung der Liebenden. Von den feinen Sitten, der edelmütigen Gesinnung dieser beiden jungen Männer kann Cervantes gar nicht Rühmens genug machen, abgesehen von einer verräterischen Bemerkung ihrer geschwätzigen Haushälterin,[1]) erscheinen sie bei ihm als Tugendhelden comme il faut. Bei Fletcher sind diese idealen Jünglinge bedeutend vermenschlicht, in erfreulicher und unerfreulicher Weise. Der von dem Dramatiker in den Vordergrund gestellte Don John ist ein jovialer und redelustiger Geselle, wie Philip the Bastard, zotenfreudig, wie Mercutio — aber die Zoten des Fletcher'schen Humoristen sind viel schmutziger, krankhafter. Mit Vorliebe spricht er von seinen sexuellen Ausschweifungen und deren schmerzhaften gesundheitlichen Folgen, immer wieder wird dieses Thema erörtert, die widerlichsten Einzelheiten werden behaglich aufgetischt. Der gravitätische, dezente Hidalgo hat sich hinter seiner spanischen Maske in einen Londoner Roué verwandelt, der uns bei jedem Schritt den Schmutz der Hauptstadt ins Gesicht spritzt.

Die Gegenspielerin dieses Fletcher'schen Humoristen ist die Haushälterin der Studenten, welche im Drama eine ausgeprägtere Individualität besitzt, als in der Novelle. Für ihr Eingreifen in die Handlung, ihre Entfernung der Dame aus dem Hause der Studenten, sind wir bei Fletcher besser vorbereitet als bei Cervantes. Ethisch steht die alte Gillian ungefähr auf einer Stufe mit der Amme der Julia, aber sie ist schlagfertiger, der sie neckende Don John wird von ihr viel schärfer abgefertigt (Act III sc. 1), als Mercutio von der Amme (Act II sc. 4). Dass Fletcher an diese Shakespeare-Scene gedacht hat, wird durch eine wörtliche Übereinstimmung[2])

[1]) In ihrem Gespräche mit Cornelia vol. II p. 216.

[2]) Von Dyce VII 262 nicht bemerkt. Einen anderen, von Dyce

noch wahrscheinlicher. Die empörte Nurse hatte gefragt, wer denn der Mensch gewesen sei *that was so full of his ropery* (i. e. *roguery*), und Fletcher's Gillian wiederholt: *You'll leave this ropery | When you come to my years.*

Die wesentlichste stoffliche Abweichung ist, dass die Haushälterin die Dame aus dem Hause der Studenten nicht zu einem Landpfarrer, wie in der Novelle, sondern zu einem ihr befreundeten alten Zauberkünstler bringt. Durch diese Änderung hat sich Fletcher Gelegenheit verschafft, seinen letzten Akt mit allerlei harmlosem Zauberspuk auszustatten, wofür ihm das Publikum gewiss dankbar gewesen sein wird.

Monsieur Thomas.[1]) — Zwei leicht zu trennende Gruppen. In der einen Gruppe herrscht ein lustiger Krieg zwischen zwei für einander bestimmten, gleich schlauen jungen Leuten; zwischen Mary, die nichts von ihrem Liebhaber wissen will, bis er sich in moralischer Hinsicht gebessert habe, und zwischen Thomas, der sich nicht bessern und doch in den Besitz der Geliebten gelangen will. Bei zwei Episoden dieses Kampfes denkt man bei dem *bookish* Fletcher sofort an ähnliche ältere Geschichten. Der schlimme Thomas klettert nachts zu Mary's Fenster hinauf, wird durch eine ihm entgegengehaltene Teufelsmaske erschreckt, fällt und beginnt kläglich zu jammern: sein Bein sei gebrochen. Mary eilt heraus, sofort springt er auf und das überlistete Mädchen scheint

---

nicht betonten Shakespeare-Nachklang spricht Petruchio aus, der dem Verführer seiner Schwester ans Leben will:

I am not greedy of this life I seek for,
Nor thirst to shed man's blood; and would 't were possible . . .
My sword could only kill his crimes!

(Act I sc. 2 p. 225),

ein unverkennbares Echo von Brutus' Worten:

We all stand up against the spirit of Cæsar,
And in the spirit of men there is no blood;
O, that we then could come by Cæsar's spirit,
And not dismember Cæsar!

(Act II sc. 1, 167 ff.).

[1]) Cf. Dyce, vol. VII p. 305 ff. Entstanden um 1609 (?); gedruckt 1639. Von *Fletcher.*

auch ganz willig auf seine Pläne einzugehen. Wie sie ins Haus treten wollen, bemerkt Mary, dass sie ihr Tuch verloren habe, Thomas sucht es und in diesem Augenblick springt das Mädchen in das Haus, verriegelt die Thür und sagt ihm vom Fenster aus nochmals ihre Meinung (Act III sc. 3). Boccaccio's leichtfertige Monna Ghita wird nachts von ihrem Gatten Tofano hinausgesperrt und wirft einen schweren Stein in den Brunnen, worauf Tofano erschrocken herausgelaufen kommt, um sie zu retten. In diesem Augenblick springt die Frau ins Haus, verriegelt die Thür und überhäuft vom Fenster aus ihren Gatten mit Schmähworten. Dass Fletcher an diese oft benützte Novelle (Dec. VII 4)[1]) gedacht hat, wird dadurch noch wahrscheinlicher, dass auch das andere in Frage kommende Motiv derselben Fundgrube entnommen sein kann. In den Kleidern seiner Zwillingsschwester Dorothea hofft Thomas sich unentdeckt in das Haus der Geliebten schleichen zu können. Von Dorothea selbst gewarnt, lässt sich Mary für unwohl ausgeben und den verkleideten Schelm sofort in ihr Schlafzimmer führen, wo eine ihrer Mägde, eine hässliche Mohrin, ihre Stelle eingenommen hat. Thomas glaubt sich am Ziel seiner Wünsche, und die Bitterkeit der Enttäuschung wird ihm noch verschärft durch das Gelächter und den Spott der Mädchen, welche ihn im Augenblick der Entdeckung überraschen (Act V sc. 2). Boccaccio's verliebter Probst von Fiesole wird von der tugendhaften Monna Piccarda in derselben Weise getäuscht und mit der hässlichen Magd Ciutazza in seinen Armen überrascht und geschmäht (Dec. VIII 4).[2]) Und nebenbei sehen wir in dieser Gruppe des Spieles auch noch Boccaccio's Äbtissin auftauchen, welche bei einer nächtlichen Ruhestörung statt ihres Schleiers die Hosen ihres Priesters erwischt hat (Dec. IX 2)[3]) — in der Schilderung eines der tollen Streiche, durch welche Thomas und seine Spiessgesellen die Nächte unheimlich machten: *The windows clattering, | And all the chambermaids in such a whobub, | One*

[1]) Über eine wahrscheinlich etwas jüngere englische Version dieser Geschichte cf. Studien p. 83.

[2]) Cf. Studien p. 83.

[3]) Cf. ib.

with her smock half-off, another in haste | With a serving-man's hose upon her head (Act IV sc. 2).

Ausserdem liefert uns das Personal dieser Gruppe wieder ein Glied der von Fletcher zu Marston zurücklaufenden Kette. Den jungen Hylas, der sich in jedes neuerscheinende Frauenzimmer verliebt, dessen Herz einem äusserst geräumigen Omnibus zu vergleichen ist, werden wir wohl als eine noch gesteigerte Wiederholung des mit gleicher Liebesfähigkeit ausgestatteten Nymphadoro in Marston's „Parasitaster" zu betrachten haben.[1]) Allerdings verdankt Nymphadoro selbst diesen seinen *humour* einem lateinischen Klassiker, dem Ovid, aber ich möchte bei dem in der Bühnenwelt lebenden Fletcher doch eher an Marston's Figur denken, als an Ovid's lebhafte Skizze.

Die Gestalten der zweiten Gruppe stehen am Rande einer Tragödie. Valentine, ein reicher, nicht mehr junger Mann, kommt von einer langen Reise zurück nach London, begleitet von dem jungen Francisco, den er unterwegs kennen gelernt und herzlich lieb gewonnen hat. Valentine ist verlobt mit seinem Mündel Cellidè, die trotz des Altersunterschiedes gern bereit ist, seine Gattin zu werden: in dieses schöne Mädchen verliebt sich der fremde Jüngling. Sorgfältig verbirgt er seine Gefühle, um das Glück seines Gönners nicht zu stören, aber seine innere Qual ist so gross, dass er erkrankt, der allgemeinen Meinung nach gefährlich erkrankt. Ein unbeteiligter Freund errät den Grund seines Leidens, setzt Valentine in Kenntniss, dieser verzichtet zu gunsten des jüngeren Mannes und wird für sein Opfer dadurch belohnt, dass er in Francisco seinen totgeglaubten Sohn findet. Die Quelle dieses schön gelösten Konfliktes ist bis jetzt nicht richtig bestimmt worden,[2]) es kann aber keinem Zweifel unterliegen, dass Fletcher eine von Plutarch überlieferte, von

---

[1]) Vergl. oben p. 28.

[2]) Dyce VII 307: *Weber thinks that „the original idea of the plot of Valentine, Cellidè and Francisco, was probably borrowed from the celebrated novel of Tito and Gisippo in the last giornata of Boccaccio's Decameron".* Diese durchaus unrichtige Vermutung wird von Fleay (Chron. I 182) als eine Thatsache wiederholt, ganz ohne Fragezeichen.

Bandello (II 55) breiter erzählte und 1566 von Painter (I 27) aus Bandello ins Englische übersetzte Geschichte [1]) dramatisiert hat: die Geschichte der Liebe des Antiochus zu seiner jungen Stiefmutter, der Gattin seines Vaters Seleucus. Die Übereinstimmung lässt an Beweiskraft nichts zu wünschen übrig: Antiochus liebt Stratonice, verheimlicht seine Flamme, erkrankt gefährlich, der Arzt Erasistratus erkennt den Grund seines Siechtums, verständigt den König, Seleucus verzichtet, Antiochus wird mit Stratonice vermählt.

Es ist zu bedauern, dass Fletcher es nicht verstanden hat, mit diesem gediegenen Stoff hauszuhalten, dass er die ruhige Entwickelung durch allerlei Einschaltungen gestört hat. Für eines dieser retardierenden Momente scheint mir auch ein italienisches Novellen-Motiv verwertet zu sein. Fletcher's Valentine vermittelt, wie Seleucus, selbst zwischen dem jungen Paar, wobei er Francisco's Tugenden nachdrücklichst lobt. Cellidè ist über diesen schnellen Verzicht Valentine's empört und nähert sich in dieser Stimmung dem Kranken mit Liebesbeteuerungen. Der überraschte Francisco will jedoch weder aus der Resignation Valentine's, noch aus des Mädchens Hingabe Gewinn ziehen, er widersteht ihren etwas aufdringlichen Werbungen, sie trennen sich scheinbar für immer (Act III sc. 1). Ich glaube, dass Fletcher's Francisco in dieser Zwischenepisode die Erbschaft eines der ehrenwertesten Charaktere der italienischen Novellistik angetreten hat, des jungen Galgano, dessen treffliches Benehmen Ser Giovanni Fiorentino gemeldet hat in seinem Pecorone I 1. Galgano liebt Madonna Minoccia, eine verheiratete Frau, ohne Erhörung zu finden, bis die spröde Dame eines Tages ihren eigenen Gatten den Jüngling in der rückhaltslosesten Weise loben hört. Diese Lobsprüche machen ihr den Jüngling wert, sie ist bereit, sich ihm zu ergeben. Wie aber Galgano den Grund ihrer plötzlichen Sinnesänderung erfährt, will er aus dem Lobe des Gatten und der dadurch bewirkten Wandlung der Gattin

[1]) Cf. Studien p. 96. Über ältere Versionen dieser Geschichte vgl. Marcus Landau's „Beiträge" p. 107; Ztschr. f. vgl. LG. n. F. VI 414.

keinen Gewinn ziehen, er trennt sich von ihr für immer. Auch diese Novelle könnte Fletcher bei Painter (I 47) gelesen haben.[1])

The Island Princess. — An diesem dichterisch wenig fesselnden Drama[2]) ist die Einheit der Handlung zu loben. Der König von Tidore, einer Insel der Molukken-Gruppe, ist von dem Regenten einer benachbarten Insel, dem Governor of Ternata, gefangen genommen worden. Um seine Befreiung zu bewerkstelligen, verspricht seine schöne Schwester Quisara dem Retter ihre Hand, in der heimlichen Hoffnung, dass der von ihr geliebte Portugiese Ruy Dias dieser Retter sein würde. Aber während Ruy Dias bedenklich zögert, gelingt einem anderen jungen portugiesischen Edelmann, Armusia, die kühne That. Quisara sucht die Auslösung ihres verpfändeten Wortes hinauszuschieben; der Statthalter von Ternata hetzt, als Priester verkleidet, den König selbst gegen seinen Befreier auf, gegen den Christen Armusia. Armusia's standhafte Weigerung, seinen Glauben zu wechseln, gewinnt ihm in der Stunde der Gefahr das Herz der Fürstin, und die glückliche Lösung, die Vereinigung der Liebenden, wird herbeigeführt durch einen siegreichen Eingriff der portugiesischen Besatzung.

Die Quelle des grössten Teiles dieser Handlung ist schon vor vielen Jahren richtig bestimmt worden, hat aber nicht die gebührende Beachtung gefunden.[3]) Fletcher bietet

[1]) Cf. Studien p. 99.

[2]) Cf. Dyce vol VII p. 413 ff. Aufgeführt 1621/2; gedruckt 1647. Von *Fletcher*.

[3]) Dyce (VII 415) sagte: *Weber observes: „There is a Spanish play upon the same subject by Melchior Fernandez de Leon, entitled 'La Conquista de las Maluccas'. Some part of the plot, which is taken from history, is similar to that of 'The Island Princess', but there the resemblance ceases"*. In seinen *Addenda and Corrigenda* (p. C sq.) hat Dyce jedoch hinzugefügt: *This play is founded on a tale, of which I find a French translation among the 'Nouvelles de Cervantes', ed. 1731, — 'Histoire de Ruis Dias Espagnol, et de Quixaire Princesse des Moluques'*. Es ist dies die zweifellos richtige Bestimmung der Quelle, welcher ich nur insofern noch etwas näher kommen konnte, als mir die editio princeps der französischen Erzählung vorlag. Ward (II 202) und Fleay (Chron. I 215) haben diesen Nachtrag übersehen, sie sprechen nur von dem bei Weber erwähnten Drama.

die geschickte Dramatisierung einer französischen Novelle, die er im Anhang der ersten französischen Übersetzung der „Novelas Exemplares“ gefunden hatte. Im Jahre 1615 erschien in Paris ein Bändchen, betitelt: *Les Nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra . . . . . Traduictes d'Espagnol en François: Les six premieres par F. de Rosset. Et les autres six, par le Sr. D'Audiguier. Auec l'Histoire de Ruis Dias, et de Quixaire Princesse des Moluques, composée par le Sr. de Bellan.* Faktisch waren die von D'Audiguier übersetzten Novellen bereits im Jahre 1614 veröffentlicht worden: *Six Nouvelles de Michel Cervantes. Par le Sieur D'Audiguier. A Paris . . . MDCXIV.*[1]) und am Schlusse dieses Bändchens steht, mit neuer Paginierung: *Histoire Memorable de Dias Espagnol,*[2]) *et de Quixaire Princesse des Moluques. Tirée des Memoires des Indes, et composée par le Sieur de Bellan.* Da sich auch in der Erzählung selbst nirgends ein Verweis auf eine spanische Vorlage findet,[3]) so müssen wir die Novelle doch wohl als eine selbständige Kompilation des Franzosen betrachten.

Bis zum Schluss des dritten Aktes hat sich Fletcher genau an seine Quelle gehalten. Stoff für die Füllung der beiden letzten Akte hat er sich dadurch verschafft, dass er den Befreier des Königs, welcher in der Novelle ein eingeborener Prinz, ein Verwandter des Gefangenen, Namens Cuchiz Salama, ist, in den Portugiesen Armusia verwandelt hat. Dem

---

[1]) D'Audiguier bemerkt in seiner Vorrede, dass er auch die übrigen Novellen übersetzt haben würde: *si ie ne me fusse rencontré en mesme dessein auec un de mes amis, qui auoit desià commencé de trauailler sur la premiere.*

[2]) Eine falsche Angabe — in der Erzählung selbst sind die Europäer Portugiesen, wie bei Fletcher.

[3]) In dem von Dyce benützten Drucke des Jahres 1731 ist die Novelle dem Cervantes selbst zugeschrieben: *Voici une de ces Nouvelles, qu'il voulut bien mettre en sa propre Langue, il la tira des Mémoires des Indes,* wozu Dyce (*A. and C.* p. C) bemerkt, dass er sich bei Cervantes vergeblich nach dieser Novelle umgesehen habe. Die Notiz des Jahres 1731 ist gewiss entweder ein Irrtum, oder eine absichtliche Täuschung des Publikums. Die bei Dyce citierten Stellen der Novelle zeigen einen von der editio princeps sehr verschiedenen Wortlaut, der Text ist modernisiert.

Christen stellt Fletcher seinen als heidnischen Priester maskierten Feind gegenüber: dieser Konflikt zwischen Christentum und Heidentum scheint Fletcher's Zugabe zu sein. Dass ein unverletzbares Gesetz den Fürstinnen der Molukken verbot, sich mit einem Fremden zu vermählen, ist allerdings auch in der Quelle betont, anlässlich des Liebeshandels zwischen Quixaire und Ruy Dias (p. 8a). Immerhin werden wir die Handlung der beiden letzten Akte, die ganze Priester-Intrige als Fletcher's Erfindung zu betrachten haben, und der geschickten Lösung des Knotens unsere Anerkennung nicht versagen. [1])

Mit der Feststellung dieser Quelle ergibt sich uns auch die Thatsache, dass Fletcher die französische Übersetzung der „Novelas Exemplares" zu Rate zog, möglicherweise ausschliesslich benützte. Höchst wahrscheinlich war ihm die französische Sprache viel geläufiger als das Spanische.

The Pilgrim. — Über die Quelle dieses lebhaften Spieles [2]) sind bis jetzt nur Vermutungen ausgesprochen worden. [3]) Alinda und Pedro, der aus einem im Drama nicht aufgeklärten Grunde sich freiwillig vom Hofe des Königs verbannt hat und im Pilgergewande durchs Land zieht, sind das für einander bestimmte Liebespaar; Alphonso, Alinda's Vater, und ein von diesem merkwürdigerweise begünstigter Freier, der Räuberhauptmann Roderigo, thun das möglichste, ihre Verbindung zu hindern. Alinda

---

[1]) Ward's Vermutung (II 202), dass der Charakter des Piniero Fletcher's Schöpfung sei, bestätigt sich. In der Novelle ist Peynere ein Meuchelmörder, bei Fletcher ein frischer und derber Soldat von der Art des Shakespeare'schen Bastard.

[2]) Cf. Dyce vol. VIII p. 1ff. Aufgeführt 1621/2; gedruckt 1647. Von *Fletcher*.

[3]) Dyce (VIII 3) nach Weber: *The plot, from internal evidence, seems to be borrowed from some Italian or Spanish novel;* Ward (II 203) denkt an eine spanische Novelle: Rapp (p. 72) bemerkt: „Die Handlung ist zu wenig streng motiviert, und wie sie im dritten Akt in das Narrenhaus von Segovia überspringt, nicht recht vorbereitet; ich vermute hier Einwirkung von Lope de Vega." Mit dieser nicht näher begründeten Vermutung hat Rapp das Richtige getroffen.

sucht in Männertracht ihren Pilger, beide fallen dem Räuber in die Hände, welcher der nicht erkannten, von ihm freundlich aufgenommenen Alinda den Befehl gibt, den von ihm erkannten Pedro zu töten, aufzuhängen, eine mit raffinierter Grausamkeit ausgeklügelte Situation. Doch gelingt es Alinda, den Räuberhauptmann umzustimmen und Pedro's Befreiung zu erlangen. Das nächste Zusammentreffen der Liebenden findet statt in einem Irrenhause der Stadt Segovia, wohin die in Knabentracht umherirrende Alinda als des Wahnsinns verdächtig gebracht worden ist. Pedro besichtigt das Irrenhaus aus Neugierde, die Liebenden erkennen sich, fallen sich in die Arme — und werden sofort von den Wärtern der Anstalt wieder getrennt, welche in den Liebesworten und Liebkosungen der verkleideten Alinda die Bestätigung ihrer Annahme finden, dass der Knabe irrsinnig sei. Pedro pilgert weiter und hat späterhin Gelegenheit, seinem Feinde Roderigo das Leben zu retten, worauf sich derselbe in einen teilnehmenden Freund und in ein von den besten Absichten beseeltes Mitglied der menschlichen Gesellschaft verwandelt. Schluss: Vereinigung der Liebenden.

Viele der Wunderlichkeiten dieser unruhigen Handlung werden uns erst durch das Studium der bis jetzt noch nicht bestimmten Quelle verständlich: durch die Lektüre von Lope de Vega's schlechtgeordnetem, mit Ereignissen überfülltem Prosa-Roman „El Peregrino en su Patria".[1]) Das Schiff, in welchem Panfilo und die als Mann verkleidete Nise, das Liebespaar des Romans, von einer Pilgerfahrt nach Rom in ihr Vaterland Spanien zurückkehren wollen, scheitert angesichts der spanischen Küste. Panfilo wird noch lebend ans Land gespült, Nise muss er für verloren halten. Im Pilgergewande zieht er weiter und fällt Räubern in die

---

[1]) Cf. Coleccion de las Obras Sueltas assi en Prosa, como en Verso de D. Frey Lope Felix de Vega Carpio, Tomo V (En Madrid: Año de M. DCC. LXXVI) p. 1 ff.: *El peregrino en su patria, dividido en V. Libros.* Im *Prologo del Editor* ist die editio princeps dieses mit vielen Gedichten vermischten Prosa-Romans in das Jahr 1604 gesetzt, womit Brunet übereinstimmt. Die Namen der Pilger und seiner Geliebten erfahren wir im Roman erst im dritten Buche.

Hände; ihr Hauptmann ist der edelgeborene Doricleo, dessen Vorgeschichte ausführlich erzählt wird. Panfilo erfährt, dass sich Doricleo jetzt um die Gunst eines von den Wellen in Männertracht ans Ufer geworfenen, schönen Weibes bewerbe, erkennt seine Nise und macht sie mutig dem Räuber streitig, der den Befehl gibt, den Pilger aufzuhängen. Die Hinrichtung wird jedoch von den damit beauftragten Räubern nicht vollzogen, sie schenken dem Jüngling Leben und Freiheit. Nise aber bleibt in den Händen der Räuber (Libro primero p. 9 ff.). — Diese Räuber-Episoden des Romans haben dem Dramatiker den sehr frei behandelten Stoff für die zweite Scene des zweiten Aktes geliefert: dem Pilger Panfilo entspricht der Pilger Pedro, dem Räuberhauptmann Doricleo der Räuberhauptmann Roderigo, der verkleideten Nise die verkleidete Alinda. Sehr bezeichnend für die starke Effekte suchende Eigenart der Engländer ist, dass der Gedanke, Alinda mit der Hinrichtung Pedro's zu betrauen, Fletcher's Gehirn entstammt, in der Quelle mit keinem Worte angedeutet ist.

In Valencia besucht der wissensdurstige Panfilo ein grosses Hospital für Geisteskranke, und erkennt in einem irrsinnigen Jüngling seine geliebte Nise. Sie wirft sich ihm an die Brust, sofort kommt der Aufseher und trennt die Liebenden aufs neue (Libro tercero p. 193 ff.). — Dieses zweite Wiedersehen der Liebenden hat Fletcher im dritten Akte seines Dramas, Scene 6 und 7, verwertet. Hiermit ist seine Schuld an Lope de Vega's Roman erschöpfend angegeben, die übrigen Teile des Dramas scheinen frei komponiert zu sein. Mit gewohnter Geschicklichkeit hat Fletcher aus dem breitfliessenden Prosa-Romane einige bühnenwirksame Episoden herausgegriffen; mit gewohnter Flüchtigkeit hat er sich nicht die Zeit genommen, uns genügend über die Vorgeschichte der von ihm geborgten Gestalten aufzuklären. Den Fragen: warum zieht Pedro als Pilger durchs Land? wodurch wurde der vornehme Roderigo in einen Räuberhauptmann verwandelt? — bleibt Fletcher befriedigende Antworten schuldig, wir müssen sie uns aus seiner Quelle holen.

Alinda und ihre zwei Freier dominieren in den pathe-

tischen Scenen, den *fun* des Stückes liefert Juletta, Alinda's Zofe, die sich die dankbare Aufgabe gestellt hat, den alten Alphonso, einen echten Heinz Widerborst, zu foppen. Sie verfolgt in Männertracht den seine Tochter verfolgenden Alten, und wie er nachts in einen Wald kommt, lockt sie ihn ins unwegsame Dickicht und sprengt ihn hin und her, genau nach dem probaten, von Puck wiederholt gegebenen Rezept (Act III sc. 1 und 2).[1]) Schliesslich bringt sie es wirklich so weit, dass Alphonso als verrückt in das Irrenhaus gesperrt wird, für kurze Zeit. Auch die Insassen des Irrenhauses werden als komische Personen verwendet, in einer für uns wenig erfreulichen Weise, am diskretesten in dem Intermezzo des Scholaren Stephano, der sich so vernünftig gebärdet, dass man drauf und dran ist, ihn als geheilt zu entlassen. Im letzten Augenblick wird jedoch vor ihm zufällig in ängstlichem Tone von den auf dem Meere wütenden Stürmen gesprochen, worauf er bemerkt, sie hätten nichts zu fürchten, er sei ja Neptun (Act III sc. 7). Dass diese Episode eine Dramatisierung der von dem Barbier zum Nutzen und Frommen des Don Quixote (P. II c. 1) erzählten Geschichte von dem verrückten Lizentiaten ist, wurde erst kürzlich festgestellt.[2])

The Wild-Goose-Chase.[3]) — Der Wüstling Mirabel ist die zu jagende Wildgans, die Jäger sind seine von ihm abgedankte Braut Oriana und ihr Bruder nebst Bundesgenossen. Oft werden wir an das Verhältnis von Don Juan und Donna Elvira erinnert, aber Mirabel ist in jeder Hinsicht noch weit

---

[1]) An diesen Streich der Juletta wird Rapp wohl gedacht haben bei der Bemerkung, dass dieser Komödie neben „Shakespeare's Two Gentlemen auch der Summernight's Dream offenbar zum Vorbild gedient habe" (p. 72). Die Vorbildlichkeit der „Two Gentlemen of Verona" sollte wohl für die als Knabe ihrem Geliebten folgende Alinda und für die Scenen der *Outlaws* Geltung haben; jetzt, nach der Aufdeckung der Quelle, wissen wir, dass Verkleidung und Räuberleben im Walde ihr entnommen sind.

[2]) Von Fleay, Chron. I 215.

[3]) Cf. Dyce vol. VIII 101 ff. Aufgeführt 1621/2; gedruckt 1652. Von *Fletcher*.

unritterlicher als der Opernheld; eine bittere Kränkung der Verlassenen, welche in der Oper dem Leporello überlassen bleibt, besorgt er selbst. Wie Leporello der Donna Elvira, überreicht Mirabel der Oriana ein Buch mit den Namen der von ihm betrogenen Frauen:

> Look over all these ranks; all these are women,
> Maids, and pretenders to maidenheads; these are my conquests;
> All these I swore to marry, as I swore to thee
> (Act II sc. 1).

Nach zwei vergeblichen Jagdzügen siegt Oriana durch eine so plumpe List, dass uns der Dramatiker am Ende noch den letzten Spass verdirbt, das Vergnügen an der Gewandtheit, der Geriebenheit seines Wildlings.

Die Geringschätzung, ja Verachtung des weiblichen Geschlechtes, welche sich an so vielen Stellen der Fletcher'schen Produktion verrät,[1]) kommt in diesem Drama besonders wehthuend zur Geltung. Nur ein Mann, der den Frauen jede Achtung versagte, konnte die schon an und für sich hinreichend würdelose Oriana, die er in seiner Quelle gefunden haben wird, auf ihrer Jagd solchen Brutalitäten aussetzen, wie sie uns Fletcher's Mirabel zu hören gibt. Ein gewisses Gegengewicht wird im Drama dadurch hergestellt, dass zwei andere junge Mädchen an ihren Verehrern ihr Mütchen kühlen, aber schliesslich sind auch im Nebenspiel die Mädchen die Werbenden.

Die Quelle dieses wechselreichen *breach of promise-case* ist bis jetzt noch nicht entdeckt worden.

The Prophetess. — Das Schicksal des Kaisers Diocletianus, sein Aufsteigen, sein erfolgreicher Perserkrieg, sein Verzicht, liefert den Stoff dieses Dramas,[2]) dessen Verhältnis

---

[1]) Ein Beispiel für viele. Im „Pilgrim" bezeichnet es Alinda als das Ziel ihrer Wünsche, einen tüchtigen Mann zu finden, der die wilde Bestie Weib lenken könne: *to find one | That can but rightly manage the wild beast Woman* (Act I sc. 1).

[2]) Cf. Dyce vol. VIII 207 ff. SR. 14. Mai 1622; gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XVI 191), Fleay (Chron. I 216): *Fletcher and Massinger.*

zu den Berichten der Historiographen [1]) an anderer Stelle genau untersucht werden wird. Aus dem Gebiete der Geschichte wird die Handlung in das Land der Romantik verlegt durch die in den Quellen angedeutete, im Drama aber alle Ereignisse beherrschende Gestalt der Prophetin Delphia. Sie hat dem Diocletian die Kaiserwürde prophezeit, sie beschützt ihn, sie straft ihn — je nach seinem Benehmen gegen ihre ihn liebende Nichte Drusilla, die sie ihm zur Gattin bestimmt hat. Dieser Delphia, die durch ihre Allmacht im Reiche der Geister vor allen Dingen das Glück ihrer Nichte sichern will, hat vielleicht Shakespeare's Prospero als Vorbild gedient, der bei seinem Zauberwalten auch in erster Linie das Lebensglück seiner Tochter Miranda im Auge hat. Von einer geschmackvollen Imitation könnte man aber in diesem Falle nicht reden. Diocletian besitzt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem treulosen Mirabel — die zauberkundige Tante muss ihm die empfindlichsten Beweise ihres Unwillens geben, bevor er seinen Verpflichtungen gegen die Nichte gerecht wird. [2])

In den wenigen komischen Scenen dieses pseudo-historischen Dramas führt Geta, Diocles' Diener, das grosse Wort. Wie Diocles als Imperator den Namen Diocletianus, nimmt der zum Ädilen avancierte Geta den Namen Getianus an. Dass Fletcher bei der Schöpfung dieser Kontrastfigur an Sancho Pansa dachte, [3]) möchte ich nicht bestreiten, doch verlangt

---

[1]) Cf. Langbaine p. 214: *For the plot consult Eusebius Lib. 8. Nicephorus Lib. 6. and 7. Vopisc. Car. and Carin. Aur. Victoris Epitome. Eutropius L. 9. Baronius An. 204 etc. Orosius L. 7. C. 16. Coeffeteau L. 20. etc.;* vgl. oben p. 35 Anm. 3.

[2]) Eine von Dyce nicht bemerkte Shakespeare-Reminiscenz liegt vielleicht in Diocles' Äusserung über seinen Gegner Aper: *Thou art like thy name, / A cruel Boar, whose snout hath rooted up / The fruitful vineyard of the commonwealth* (Act II sc. 3; vol. VIII p. 236) — verglichen mit Richmond's Worten über Richard III.: *The wretched, bloody, and usurping boar, / That spoil'd your summer fields and fruitful vines* (Act V sc. 2, 7 f.). Der *clown* Geta ruft wie Cæsar: *Et tu Brute?* (Act IV sc. 4), wohl damals bereits ein geflügeltes Wort.

[3]) Cf. Rapp p. 75: „Der zu Würden gelangte Clown [ist] ein deutliches Abbild des Sancho Pansa als Gouverneurs von Barataria."

die Gerechtigkeit die ergänzende Bemerkung, dass sich Geta bei seinen Gerichtssitzungen ebenso witzlos und unanständig zeigt, wie sich Sancho Pansa witzig und anständig bewiesen hatte.

The Sea Voyage. — Meine Vermutung, dass unser unermüdlicher Dramatiker bei der Schöpfung der Delphia an Shakespeare's Prospero dachte, könnte eine gewisse Stütze in der Thatsache finden, dass auch dieses, sehr wahrscheinlich unmittelbar nach der „Prophetess" entstandene Stück [1]) uns wenigstens in den ersten Scenen stark an den „Tempest" erinnert. [2]) Auch seine Handlung beginnt auf einem mit einem heftigen Sturme kämpfenden Schiff, auch diesen schwer bedrohten Schiffern gelingt es, sich auf eine Insel zu retten. Sobald die dramatis personae festen Boden unter den Füssen haben, nimmt ihr Schicksal einen verschiedenen Verlauf; unter den Bewohnern der Insel findet sich jedoch auch eine Jungfrau, die, wie Miranda noch keinen Jüngling, überhaupt noch nie einen Mann gesehen hat, und die beim Anblick des bewusstlosen Albert sagt: *What a brave shape it has in death!* (Act II sc. 2), wie Miranda von Ferdinand gesagt hatte: *It carries a brave form. But 'tis a spirit* (Act I sc. 2, 411).

Die unfruchtbare Insel, an welche bei Fletcher das Schiff der Franzosen gtrieben wird, ist von einer Nachbar-Insel getrennt durch einen schwarzen See, welcher mit dem Grendel-See im Beowulf die Ähnlichkeit hat, dass sich ein gehetzter Hirsch lieber töten lässt, als dass er sich in diese schwarzen Fluten stürze. [3]) Auf dieser benachbarten Insel leben nur

---

[1]) Cf. Dyce vol. VIII p. 291 ff. Lic. 1622, June 22; gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XVI 192): *Originally by Fletcher alone, but altered subsequently by Massinger*; Fleay (Chron. I 216): *Fletcher and Massinger.*

[2]) Wie schon Dryden bemerkte, cf. Langbaine p. 214. Dyce (VIII 293) sagt: *I may add, that the incidents in the first act, — Albert and his companions landing on a barren island, and finding Sebastian and Nicusa there, the eagerness of some of the crew to seize the treasure and the escape of Sebastian and Nicusa in the ship, — bear a considerable resemblance to what is related in the „Calamus Primus" of Warner's „Pan his Syrinx" (n. d., licensed in 1584).* Dieses Gedicht ist mir leider nicht zugänglich.

[3]) Die Ähnlichkeit in Gedanken und Worten ist merkwürdig. Hrôð-

Weiber, beherrscht von Rosella, einer grossen Männerfeindin, die Mutter einer schönen Tochter, Clarinda genannt, welche sich auf den ersten Blick in den Franzosen Albert verliebt. Rosella erinnert an Ariost's energische Orontea, welche ebenfalls einen Weiberstaat gründet; auch Orontea besitzt eine Tochter, die schöne Alessandra, welche sich auf den ersten Blick in den an ihre Küste verschlagenen Elbanio verliebt (Orlando Furioso, canto XX st. 24 ff.). Vielleicht hat Fletcher den Weiberstaat Ariost's kopiert,[1]) vielleicht ist es kein Zufall, dass in diesem Stück Ariost's Bradamante einmal genannt ist.[2]) Ebenso möglich ist jedoch, dass Fletcher die Amazonen in der noch nicht entdeckten Quelle der Gesamthandlung seines Dramas gefunden hat.[3])

The Spanish Curate.[4]) — Zwei Handlungen, deren Quelle längst richtig bestimmt worden ist[5]): Fletcher hat sie beide der englischen Übersetzung eines spanischen Romanes entlehnt, 1622 veröffentlicht und in der zweiten Ausgabe des

---

gâr sagte: *Þêah-ðe hæð-stapa hundum geswenced, / hcorot hornum trum holt-wudu sêce / feorran geflŷmed, êr hê feorh seleð, / aldor on ôfre, êr hê in wille / hafelan «hŷdan»* (v. 1368 ff.). Das Gespräch der Amazonen lautet:

Crocale. When we believ'd the stag was spent,
And would take soil, the sight of the black lake,
Which we suppos'd he chose for his last refuge,
Frighted him more than we that did pursue him.
Juletta. That's usual; for death itself is not so terrible
To any beast of chase (Act II sc. 2).

Fletcher wird wohl an Vergil's schwarzen Averner See gedacht haben, er lässt Crocale in den nächsten Versen sagen, dass kein Vogel über diesen See zu fliegen wage, cf. Aen. VI 239 f.

[1]) Cf. Weber bei Dyce VIII 293.

[2]) Cf. Act III sc. 1. Doch wird diese allbekannte Heldin auch in „Love's Cure" Act III sc. 4 genannt, wie ausserdem z. B. von Ben Jonson im „Alchemist" II 1.

[3]) Um nicht die Eifersucht der Clarinda zu wecken, bezeichnet Albert seine geliebte Aminta als seine Schwester (Act II sc. 2), wie Abraham seine Gattin Sara (Gen. XX).

[4]) Cf. Dyce vol. VIII p. 371 ff. Lic. 1622, Oct. 24; gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XVI 192), Fleay (Chron. I 217): *Fletcher and Massinger.*

[5]) Cf. Langbaine p. 215.

Jahres 1653 betitelt: *Gerardo The Unfortunate Spaniard, or a Pattern for Lascivious Lovers. Containing several strange Miseries of Loose Affections. Written by an ingennous Spanish Gentleman Don Goncalo de Cespides and Meneces, in the time of his five years Imprisonment. Originally in Spanish, and made English by L[eonard] D[igges].* [1]) Dass Fletcher diese Übersetzung und nicht das 1615 gedruckte spanische Originalwerk des Gonçalo de Cespedes [2]) vor sich hatte, wird dadurch bewiesen, dass er einen Brief fast wörtlich aus der englischen Prosa in sein Drama aufgenommen hat. [3]) Wahrscheinlich hat sich Fletcher überhaupt zumeist französischer oder englischer Übersetzungen bedient, selten unmittelbar aus den spanischen Quellen geschöpft.

In der ernsten Handlung hat der Dichter das Blutvergiessen der Quelle vermieden und gleichwohl eine wirkungsvolle Erhöhung der Spannung erzielt, durch die geschickte Verwendung zweier Gestalten, die in der Novelle im Hintergrund geblieben zu sein scheinen. Der kinderlose Don Henrique hat, um die Erbfolge seines ihm verhassten Bruders zu verhindern, einen illegitimen Sohn adoptiert, wodurch sich seine Gattin Violante so schwer gekränkt fühlt, dass sie auf blutige Rache sinnt. In den betreffenden, von der Quelle unabhängigen Scenen der beiden letzten Akte begegnen wir dem Motive der getäuschten Furie, welches, aus Bandello's Novelle von der Contessa di Cellant stammend, von Marston in seiner „Insatiate Countess" und in der „Dutch Courtezan" auf die englische Bühne verpflanzt wurde (cf. oben p. 29 f.). Die leidenschaftliche Violante trägt sich selbst und ihren Reichtum ihrem Schwager Don Jamie an, unter der Bedingung, dass er seinen Bruder, ihren Gatten, töte; Don Jamie geht scheinbar bereitwilligst auf ihre Pläne ein, verständigt sich jedoch mit seinem Bruder, so dass Violante schliesslich in derselben Weise getäuscht und gestraft wird, wie Marston's Gräfin und Dirne.

Bei seinem Intriguenspiel gegen seinen Bruder Don

---

[1]) Cf. Dyce VIII 373 ff.

[2]) Betitelt *Poema Tragico del Español Gerardo, y Desengaño del amor lasciuo* nach einer in Valencia 1628 gedruckten Ausgabe.

[3]) Cf. Dyce VIII p. 392.

Jamie hatte Don Henrique ein williges Werkzeug gefunden in dem Winkeladvokaten Bartolus, der zugleich eine sehr unfreiwillige Hauptrolle in der komischen Aktion zu spielen hat. Er besitzt ein schönes, junges Weib, Amaranta, welches ihm Leandro abspenstig machen will, mit Hilfe des lebenslustigen spanischen Pfarrers Lopez. Auch in diesem Lustspiel ist die Komik durch eine glücklich erfundene Gestalt gesteigert: dem fidelen Pfarrer haben die englischen Dramatiker seinen ebenso pfiffigen Totengräber Diego zugesellt. Wie sich dieses *par nobile fratrum* unter dem Stimulus einer ihnen in Aussicht gestellten Geldsumme allmählich ganz genau auf eine ihnen völlig unbekannte, überhaupt nicht existierende Persönlichkeit besinnt (Act II sc. 1) — das ist urkomisch. Nicht sicher bin ich, ob Diego's merkwürdiges Testament, zu dessen Abfassung der Advokat von der Seite seiner Gattin gelockt wird (Act IV sc. 5), eine freie Erfindung der Dramatiker ist.[1]) Es schwebt mir eine Erinnerung an eine ähnliche extravagante Testierung vor, ohne dass es mir jedoch möglich ist, diese Erinnerung zu fixieren.

The Beggars' Bush.[2]) — Der hinterlistige Wolfort hat den rechtmässigen Grafen von Flandern verdrängt und sich selbst an seine Stelle gesetzt. Sein Bemühen, die Mitglieder der verjagten Dynastie zu beseitigen, ist die Haupttriebfeder der Handlung, sein Sturz die Katastrophe des Dramas. Gerrard, der Vater des rechtmässigen Grafen, und seine Tochter Jaqueline hausen im Beggars' Bush, im Bettlerwald, als Bettler verkleidet, um den Nachstellungen des Tyrannen zu entgehen; Florez, der rechtmässige Graf, lebt, seiner Abkunft unkundig, in Brügge, ein ebenso reicher, wie freigebiger Kaufherr, Goswin genannt. Die von Gerrard regierten Bettler liefern die komischen Intermezzi und greifen auch

[1]) Wie Dyce (Account p. LXIX) annehmen möchte; vgl. auch Ward II 215 f.

[2]) Cf. Dyce vol. IX p. 1 ff. Aufgeführt um 1615 (?): gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XV 356): *Originally written by Beaumont, and redone by Fletcher and Massinger;* Fleay (Chron. I 199): *Certainly by Fletcher and Massinger.*

wiederholt in die Handlung ein, als Beschützer der Verfolgten.

Bei der Betrachtung der Elemente der Handlung werden wir manchmal an Shakespeare's „As you like it" (Usurpator, die Verdrängten, Vater und Tochter, im Walde) erinnert, manchmal wohl auch an den „Merchant of Venice". [1]) Weitere Spekulationen sind zwecklos, bis uns die Quelle der Dramatiker entdeckt worden ist. [2])

Love's Cure, or The Martial Maid. [3]) — Clara, die Tochter des spanischen Grande Fernando de Alvarez, hat von ihrem Vater in der Verbannung die Erziehung eines Knaben erhalten; sein Sohn Lucio ist von der ängstlichen, die Verfolgung mächtiger Feinde fürchtenden Mutter in Sevilla wie ein Mädchen, in weiblichen Kleidern und Sitten, erzogen

[1]) Rapp p. 67: „Der verkleidete reiche Kaufmann von Brügge [ist] eine deutliche Nachahmung von Shakespeare's *royal merchant*." Zu dem Ausruf des Bettlers Higgen, eines sehr unterhaltlichen Kumpans: *Why, then, come, doleful death!* (Act IV sc. 5) bemerkt Dyce (IX 82): *A quotation, it would seem, from some play or ballad.* Ich glaube, dass dem Komponisten dieser Scene der allitterierende Unsinn des Bottom-Pyramus im Gedächtnis war. Unmittelbar vorher spricht der Bettler Prig von *dainty ducks*, wie Bottom ausruft: *O dainty duck* (Act V sc. 1, 286) — vielleicht ist Higgen's *doleful death* ein Echo von Bottom's *What dreadful dole* (ib. v. 283). Higgen bezeichnet sich späterhin selbst als Bottom's Geist, in der oft kommentierten Zeile: *The spirit of Bottom is grown bottomless* (Act V sc. 2; vol. IX p. 103). Diese Stelle soll m. E. nur besagen, dass Higgen, der sich scherzhaft mit Bottom's Geist identifiziert, sich der den Bettlern drohenden anständigen Zukunft gegenüber *bottomless* bodenlos fühlt, dass er die Empfindung hat, den festen Boden unter den Füssen verloren zu haben und deshalb flüchten will.

[2]) Ward II 217 Anm. 4: *The plot of this comedy is said (by Mr. Lewes) to be taken from the „Fuerza de la Sangre", a novel by Cervantes.* Eine vollkommen grundlose Annahme, es besteht nicht die mindeste Ähnlichkeit. Ward fährt fort: *In any case, Fletcher's beggars probably owe their origin to the gipsies of Cervantes* — eine Vermutung, die ich weder bestreiten noch bestätigen kann.

[3]) Cf. Dyce vol. IX p. 105 ff. Entstanden 1608—12 (?): gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XIV 79): *Rewritten by Massinger from Beaumont, who may perhaps have received a little assistance from Fletcher;* Fleay (Chron. I 180): *Beaumont and Fletcher, revised by Massinger.*

worden. Das mächtig erwachende Gefühl der Liebe heilt die Schäden dieser naturwidrigen Erziehungsmethoden und zugleich die Feindschaft, welche Alvarez' Existenz bedroht. Sehr bezeichnend ist es wieder für Fletcher, dass Clara's Herbheit in eine höchst würdelose Hingabe an einen Wüstling umschlägt (vergl. besonders Clara's Schlussworte Act. IV sc. 2).

Die Quelle dieses Stückes ist noch nicht entdeckt worden.[1]) Eine auffällige, aber bis jetzt noch nicht betonte Shakespeare-Reminiscenz findet sich im Munde des Schusters Pachieco Alasto: *Oh, happy thou, Lazarillo, being the cause of other men's wits, as in thine own!* (Act II sc. 1, p. 126) — eine Wiederholung von Falstaff's Worten: *I am not only witty in myself, but the cause that wit is in other men* (Henry IV B, I 2, 11 f.).

The Maid in the Mill.[2]) — Zwei schlecht verbundene Handlungen: erstens, eine Variation des Motivs von dem ungetreuen Freunde, der sich in die Geliebte seines Freundes verliebt und sie für sich selbst gewinnen will; zweitens, eine Prüfung und Belohnung standhafter Frauentugend. Die Quellen der beiden Handlungen sind längst bekannt,[3]) in beiden Fällen bemerken wir, dass die englischen Dramatiker, welche ihr Publikum unterhalten, nicht erschüttern wollten, die tragische Färbung der Ereignisse verwischt haben. Der treulose Freund stammt aus derselben Quelle, welche Fletcher für seinen „Spanish Curate" so ausgiebig benutzt hatte, aus der englischen Übersetzung des *Poema Trajico del Español Gerardo* etc., des Don Gonçalo de Cespedes

---

[1]) Rapp p. 78: „Es scheint, Fletcher habe gründliche Studien der spanischen Poesie zu Grunde gelegt. Die Hauptintrige . . . ist vollständig aus dem Calderon'schen Parallelismus entlehnt." Irgendwelche Einwirkung Calderon's ist schon aus chronologischen Gründen ganz ausgeschlossen.

[2]) Cf. Dyce vol. IX p. 197 ff. Lic. 1623, Aug. 29; gedruckt 1647. Von *Fletcher and W. Rowley*, cf. Oliphant (ESt. XVI 192 f.) and Fleay (Chron. I 217).

[3]) Cf. Langbaine p. 211 f., zu dessen Quellenangaben es nur noch eines Verweises auf Painter's „Palace of Pleasure" II 22 bedarf.

y Meneses (cf. oben p. 108). Aber während der perfide Don Martin der Novelle seinen Zweck erreicht und von Don Jayme im Zweikampf getötet wird,[1]) ist er von den Dramatikern dadurch unschädlich gemacht worden, dass sie der Ismenia eine treulose Vertraute, Aminta, an die Seite gestellt und die beiden betrogenen Betrüger schliesslich zusammengebracht haben. Die bedrohte Unschuld, die von einem Edelmanne begehrte und geraubte Müllerstochter Florimel, fanden die Dramatiker in einer von Painter (II 22) übersetzten Novelle Bandello's, in der fünfzehnten Novelle seines zweiten Teiles, welcher Fletcher wahrscheinlich schon für eines seiner früheren Dramen eine Situation entlehnt hatte (cf. oben p. 77). Aber während bei Bandello und seinem Übersetzer der Plan des Verführers glückt und erst die schliessliche, erzwungene Ehe dem Mädchen die Ehre zurückgibt, widersteht die dramatische Müllerin allen Anfechtungen siegreich, in Scenen, die freilich weit anstössiger sind als Bandello's Bericht.

Schon in der Erzählung des Cespedes gehören die Liebenden feindlichen Familien an. Die unvermeidliche Erinnerung an „Romeo und Juliet“ [2]) haben die Dramatiker zu einer aufdringlichen gemacht, indem sie sich in der Nachtscene, welche uns Ismenia von ihrem Fenster aus mit Antonio unterhandelnd zeigt (Act I sc. 3), wiederholt auffällig den Gedanken und Worten der Gartenscene näherten. Namentlich Ismenia hält sich genau an die Gedanken ihrer illustren Vorgängerin, auch ihr Geliebter soll nicht schwören, auch sie fürchtet, für allzu entgegenkommend gehalten zu werden:

> No vow, dear sir! tie not my fair belief
> To such strict terms: those men have broken credits,
> Loose and dismember'd faiths, my dear Antonio,
> That splinter 'em with vows. Am I not too bold?
> Correct me when you please.

Das Festspiel, welches die Landleute, der Müllerssohn Bustofa und Gefährten, vor dem Grafen Julio und seinen

---

[1]) Vergl. die ziemlich ausführliche Inhaltsangabe der Novelle bei Dyce IX 199 ff.

[2]) Vgl. Rapp p. 91.

Gästen aufführen (Act II sc. 2), erinnert durch seinen gelehrten Stoff, seine Form und die störenden Zwischenwitze der Zuschauer an das *Nine Worthies*-Maskenspiel in „Love's Labour's Lost", das *Pyramus and Thisbe*-Interludium und an die *Hero and Leander*-Posse in Ben Jonson's „Bartholomew Fair". Der von Bustofa und Konsorten malträtierte klassische Stoff, das Urteil des Paris, war schon von George Peele auf die englische Bühne gebracht worden, im ersten Teile seines „Arraignment of Paris" (1584). [1])

Der dramatische Nutzen, welchen die Engländer aus diesem komischen Zwischenspiel ziehen, die Art und Weise, wie sie es der Förderung der Handlung dienen lassen, zeigen aber eine merkwürdige Übereinstimmung mit einem *Entremes* des Lope de Vega, einer parodistischen Darstellung eines demselben Sagenkreise angehörigen Ereignisses, des Raubes der Helena. [2]) Der Hauptwitz dieses spanischen Schwankes, der im Hause eines Doktors zu seiner und seiner Gäste Belustigung aufgeführt wird, liegt in der Überraschung, dass der Raub wirklich erfolgt, dass der als Paris agierende junge Mann mit der Darstellerin der Helena, der ihm versagten Tochter des Doktors, wirklich entflieht, zur grossen Konsternation der versammelten Gesellschaft. Ganz ähnlich tritt in dem englischen Interludium plötzlich der als Mars verkleidete Gerasto auf und entführt nach wenigen Versen die Darstellerin der Venus, die Müllerin Florimel, allen

---

[1]) Bei den zahllosen Shakespeare-Reminiscenzen Fletcher's werden wir folgende Bemerkung des Müllers Franio

> Oppressions of all sorts sit like new clothes,
> Neatly and handsomely, upon your lordships
> (Act III sc. 2)

gern vergleichen mit den dasselbe Gleichniss in gegensätzlicher Verwendung bietenden Worten Banquo's (Act I sc. 3, 144 ff.).

[2]) Cf. die p. 101, Anm. 1 citierte Ausgabe der Werke Lope de Vega's, Tomo XVIII (1778): *Fiestas del SS^mo Sacramento. Fiesta* IV enthält *Entremes del Robo de Helena* p. 168/176. In dem *Prologo del Editor* p. III ist gesagt, dass diese *Fiestas* erst nach dem Tode des Dichters veröffentlicht wurden, von dem *Licenciado* Joseph Ortiz de Villena, und zwar *en Zaragoza por Pedro Verges año de M. DC. XLIV. en* 1. *tom. en 4.*

Ernstes, zur allgemeinen Überraschung und Empörung. Die Ähnlichkeit der Situation ist die auffälligste, und doch soll Lope de Vega's Schwank erst viele Jahre nach Fletcher's Tod gedruckt worden sein. Es muss demnach wohl mündliche oder schriftliche Vermittelung stattgefunden haben, denn an eine zufällige Übereinstimmung ist kaum zu denken, der Kniff ist ein zu künstlicher.

A Wife for a Month. [1]) — Ein mit Ibsen'scher Raffiniertheit ausgeklügelter Plan. Frederick, König von Neapel, begehrt Evanthe, die Schwester eines schurkischen Höflings. Das schöne und mutige Mädchen liebt den jungen Valerio; der König wirbt vergeblich und nimmt seine Rache, indem er die Liebenden zwar verheiratet, aber nur für einen Monat. Nach Ablauf dieses Monats soll Valerio getötet werden und auch der jungen Witwe droht dasselbe Schicksal, falls sie nicht binnen zwölf Stunden nach Valerio's Tod einen Ersatzmann findet, der sich unter den gleichen Bedingungen, wieder auf einen Monat, mit ihr vermählt. Diese spitzfindigen Grausamkeiten des Königs werden von dem Bruder Evanthe's, von dem Höfling Sorano, noch gesteigert: unmittelbar nach der Trauung teilt dieser Valerio mit, dass Evanthe sofort sterben müsse, wenn er von seinen ehelichen Rechten Gebrauch mache, und dass sie beide getötet würden, wenn er irgendjemandem den wahren Grund seiner Enthaltsamkeit verriete.

Woher Fletcher diese komplizierte, eine widerliche Mischung von tragischem Ernst und Lüsternheit ermöglichende Intrige entlehnte, ist nicht bekannt. Valerio ist mit dem Amintor in „The Maid's Tragedy" verglichen worden, [2]) der sich seiner Gattin, der Geliebten des Königs, zu enthalten hat; aber die Frauen sind ganz verschieden: die Evadne der älteren Tragödie stösst den Gatten selbst zurück. Auch in „Thierry und Theodoret" wird Thierry durch die Ränke seiner Mutter der Gattin gegenüber in dieselbe Lage versetzt, wie Valerio, und in diesem Falle erstreckt sich die Ähnlichkeit

[1]) Cf. Dyce vol. IX p. 295 ff. Lic. 1624, May 27; gedruckt 1647. Von *Fletcher*.

[2]) Cf. Weber bei Dyce IX 297.

auch auf die Frauen, welche sich beide in ihr Schicksal ergeben, die fromme Ordella allerdings weit williger als die lebenslustige Evanthe.

Dieser allzu künstlich geschürzte Knoten wird durchhauen, durch den Sturz des tyrannischen Frederick. Nur infolge einer schweren geistigen Erkrankung seines älteren Bruders Alphonso auf den Thron gekommen, lebt Frederick in fortwährender Furcht einer Heilung seines Bruders. Sorano will seinen Gönner auch von dieser Sorge befreien, er mischt ein tödliches Gift für Alphonso. Aber dieses Gift wirkt wunderbarerweise antidotisch auf den Krankheitsstoff in Alphonso's Körper: der Sieche genest plötzlich und ergreift sofort die Zügel der Regierung, wodurch alle Valerio und seine Gattin bedrängenden Gefahren schwinden.

Ob Fletcher's Alphonso der Reflex eines historischen Königs von Spanien ist, bleibt zu prüfen.[1]) Nicht zu bezweifeln ist hingegen, dass der von den Wirkungen des rettenden Giftes gequälte Alphonso (Act IV sc. 4) unter dem Einfluss eines Shakespeare'schen Königs steht[2]): wörtliche Anklänge lassen erkennen, dass Fletcher die Sterbescene König Johann's im Gedächtnis hatte. Nicht zu seinem Heile: die langen tobsüchtigen Tiraden seines Alphonso sind eine sehr unerfreuliche Paraphrase der kurzen Klagen seines Vorbildes.

Rule a Wife and Have a Wife.[3]) — Die üppige Margarita will heiraten, aber ihre Ehe soll nur den Deckmantel für ihre galanten Abenteuer abgeben, der gesuchte Gatte soll nur ein Strohmann sein, ein charakterloser Schwächling, der

[1]) Cf. Langbaine p. 216: *The Character and Story of Alphonso, and his Brother Frederick's Carriage to him, much resembles the History of Sancho the Eighth, King of Leon. I leave the Reader to the perusal of his Story in Mariana, and Louis de Mayerne Turquet*; cf. oben p. 35 Anm. 3.

[2]) Cf. Dyce, *Account* p. LXXI, dessen ungünstige Kritik der Fletcher'schen Imitation meinem Eindruck vollkommen entspricht. King John's Notschrei nach Wasser, Wind und Winter, welche die ihn verzehrende Glut lindern sollen (Act V sc. 7, 36—41), wird von Alphonso ermüdend und abschwächend variiert; cf. oben p. 71 f.

[3]) Cf. Dyce vol. IX p. 389 ff. Lic. 1624, Oct. 19; gedruckt 1640. Von *Fletcher*.

zu allen Anordnungen der Herrin Ja und Amen sagen wird. Eine solche Spottgeburt glaubt sie gefunden zu haben in einem jungen Fähnrich, in dem dummen Leon, aber sie sieht sich verdientermassen betrogen. Leon ist der Bruder ihrer Zofe Altea, kennt alle Pläne der schlimmen Margarita und hat sich nur verstellt, um die reiche Erbin zu gewinnen. Nach der Hochzeit wirft er die Maske ab, verjagt die Verehrer seiner Frau und zwingt die Widerspenstige selbst zu Gehorsam und Bewunderung.

Ein geschickt entworfener, wenn auch leider nicht mit entsprechender Feinheit ausgeführter Plan. Eine Quelle ist nicht bekannt. Die Zähmung der Margarita hat die Gedanken der Forscher wiederholt zu Shakespeare's „Taming of the Shrew" geführt[1]) — ich möchte, wenn wir es wirklich mit einem selbständigen Entwurf Fletcher's zu thun haben, die Hauptquelle seiner Inspiration an anderer Stelle suchen. Leon, der sich vor der Hochzeit blöde und schweigsam stellt, bei dessen erstem Zornausbruch Margarita verblüfft fragt: *Thou dar'st not talk?* (Act III sc. 1) — Leon ist wohl eine glückliche Nachahmung von Ben Jonson's schelmischer Epicoene, die bis zur Hochzeit auch den Mund kaum öffnet und deren erster Redefluss dem entsetzten Morose auch die fassungslose Frage entlockt: *You can speak, then?* (Act III sc. 2). Morose und Margarita haben dieselbe bühnenwirksame Enttäuschung durchzumachen und in gleicher Weise die Lacher gegen sich. Wir haben bereits gesehen, dass dieses Grundmotiv von Ben Jonson's „Silent Woman" in Fletcher's Gedächtnis haftete (cf. oben p. 90).

Für die schlaue Altea, welche ihrem Bruder die Hand der reichen Erbin verschafft, lässt sich in Fletcher's eigener Gallerie ein Vorbild zeigen: Cleanthe, die Kammerfrau der Prinzessin Calis des „Mad Lover" (vergl. oben p. 79). Aber die Intrige der Cleanthe missglückt, während Altea das Spiel gewinnt.

In der Haupthandlung ist die Gattin zu ihrem Heile die getäuschte; das Nebenspiel zeigt uns ein leichtfertiges Ehepaar,

---

[1]) Cf. Rapp p. 66; Ward II 206.

in welchem der Mann der hinters Licht Geführte ist. Eine Dienerin der Margarita hat sich in deren Abwesenheit für die Besitzerin ihres Hauses mit all seinen Reichtümern ausgegeben und mit diesem Köder einen militärischen Glücksritter geangelt, der sie vom Fleck weg heiratet und bald mit ihr im Elend steckt. Fletcher fand diese Geschichte im zweiten Bändchen der „Novelas Exemplares" des Cervantes, an vorletzter Stelle, betitelt *El Casamiento Engañoso.* [1]) Seine Dramatisierung ist ein flüchtiges Stück Arbeit: die Clara des Dramas ist eine ebenso überflüssige wie störende Persönlichkeit, deren Existenz uns erst durch die Quelle begreiflich, aber nicht entschuldbar wird.

The Fair Maid of the Inn. — Die Titelheldin dieses Dramas [2]) stammt wieder aus einer der „Novelas Exemplares" des Cervantes, betitelt *La Illustre Fregona.* [3]) Auch in dem englischen Drama ist das schöne Wirtstöchterchen Bianca schliesslich vornehmer Herkunft, ihrem Versucher und Werber Cesario in jeder Hinsicht ebenbürtig. Dieser Cesario steht im Mittelpunkte des Dramas, sein Verhältnis zu Bianca ist nur eine Episode seines Schicksals. Aus einem ganz nichtigen Grund entzweit er sich mit seinem Jugendfreunde Mentivole, wird von diesem verwundet, tödliche Feindschaft ihrer Familien ist die Folge ihres Zwistes. Cesario's Mutter, Mariana, fürchtet für das Leben ihres Sohnes: ihn gegen die Nachstellungen der Feinde zu sichern, greift sie zu dem desperatesten Mittel. Sie erklärt ihn für illegitim, für ein angenommenes Kind, mit dem sie die Sehnsucht ihres Gatten nach Kinder-

---

[1]) Cf. Weber bei Dyce IX 391 ff. Neuerdings hat diese Novelle ihren Monographen gefunden in Leo Bahlsen „Eine Komödie Fletcher's, ihre spanische Quelle und die Schicksale jenes Cervantes'schen Novellenstoffes in der Weltliteratur". Wissensch. Beilage zum Jahresbericht der VI. städt. Realschule zu Berlin. Ostern 1894. Programm No. 121. Vgl. Anglia, Beiblatt V 170 f.

[2]) Cf. Dyce vol. X p. 1 ff. Lic. 1626, Jan. 22; gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XV 342 ff.): *Beaumont and Fletcher, rewritten by Massinger and Rowley; the Fletcher portion is . . . small;* Fleay (Chron. I 222): *Fletcher, Massinger and Jonson.*

[3]) Cf. Weber bei Dyce X 4 ff.

segen befriedigt habe. Auf diese Enthüllung hin bestimmt der Herzog, dass sie, die Mutter, den Cesario als Entschädigung für die in ihm geweckten Hoffnungen zu heiraten oder ihm den grössten Teil ihres Vermögens abzutreten habe. Dieser Konflikt, der im Drama in der liederlichsten Weise, durch eine dem Herzog zugeflüsterte, dem Zuschauer nicht vernehmbare Gegenerklärung der Mariana aus der Welt geschafft wird (Act V sc. 3) — diese Geschichte von der Verleugnung eines Sohnes seitens der Mutter wird Fletcher in einem der zeitgenössischen Kompendien[1]) gelesen haben; die Fassung, welche er der lügnerischen Erklärung der Mutter gegeben hat, bietet m. E. eine Wiederholung der Intrige, auf welche das Drama „A King and no King" basiert ist. Wie die Königin Arane, hat die kinderlose Mariana das Söhnchen einer anderen angenommen, um den Gatten zu täuschen; wie die Königin Arane, gebiert sie selbst nachher ein Töchterchen, das nun um sein Erbrecht betrogen ist (Act III sc. 2). Die Erinnerung an jenes, den Inzest streifende Drama lässt uns auch begreifen, wie Fletcher auf den hässlichen Gedanken kommen konnte, dem Verhältnisse Cesario's zu seiner Schwester Clarissa höchst überflüssigerweise eine bedenkliche Färbung zu geben.[2]) Begreifen heisst aber auch in diesem Falle nicht verzeihen.

Eine der besten Scenen des an Schönheiten nicht reichen Dramas ist das Gespräch der Geschwister, welches uns zu Anfang des Dramas sehr geschickt über die Herzensan-

---

[1]) Cf. Langbaine p. 208 f.: *Mariana's disowning Cæsario for her Son, and the Duke's Injunction to marry him, is related by Causin in his „Holy Court", and is transcrib'd by Wanley in his „History of Man", Fol. Book 3. Chap. 26.* Wanley's Version steht bei Dyce l. c. p. 3 f. Diese beiden Werke sind jedoch erst nach dem englischen Drama veröffentlicht worden: Nicolas Caussin's „Cour Sainte" im Jahre 1632 (Paris, 3 vols.) und Nathaniel Wanley's „Wonders of the Little World; or, A General History of Man" erst 1678 (London, fol.). Fletcher's Quelle ist somit noch nicht bestimmt, doch ist nicht zu bezweifeln, dass ihm eine ältere Version dieser Geschichte bekannt war.

[2]) Clarissa sagt: *We lov'd together, you preferring me | Before yourself, and I so fond of you | That it begot suspicions in ill minds | That our affection was incestuous* (Act V sc. 3).

gelegenheiten Cesario's und Clarissa's aufklärt. Ich bezweifele nicht, dass wir diese gute Exposition einer Shakespeare-Reminiscenz verdanken, dass für Fletcher das meisterliche Gespräch der Geschwister Laertes und Ophelia vorbildlich war, welches die Ophelia-Tragödie des „Hamlet" einleitet (Act I sc. 3). Die Entwickelung der Gespräche ist dieselbe: Laertes und Cesario sind so aufdringliche Tugendprediger, dass es den Schwestern schliesslich zuviel wird und sie Gleiches mit Gleichem zu vergelten suchen.

The Noble Gentleman.[1]) — Der edle Herr ist der Landjunker Mount-Marine, der nach Paris gekommen ist, um sein Glück zu machen, und von seiner lebenslustigen Gattin in der Stadt festgehalten wird, obwohl sich keine seiner Hoffnungen erfüllt. Schliesslich wird er jedoch des fruchtlosen und kostspieligen Hoffens und Harrens überdrüssig, und dringt so gebieterisch auf sofortige Heimkehr, dass seine Frau ihre Zuflucht zu einer sehr gewagten Täuschung nimmt. Sie lässt ihm durch ihre Kourmacher viele von der Gunst des Königs gewährte Standeserhöhungen melden, eine nach der anderen, Schlag auf Schlag, so dass sich der betäubte Mount-Marine in wenigen Minuten mit einer Herzogskrone geschmückt sieht. Die List scheint zu glücken, der Tölpel bleibt, bis ihm die Lust kommt, seinen Freunden auf dem Lande mit seiner neuen Würde zu imponieren. Er will wieder abreisen, und nun hat seine Frau nichts Eiligeres zu thun, als ihn ebenso schnell all seiner Würden wieder entsetzen zu lassen.

Die Quelle dieses lustigen Einfalles, der viele, höchst komische Situationen ermöglicht, und auf den sich in unserer Zeit unter ganz verschiedenen Umständen auch der Librettist einer beliebten Operette besonnen hat,[2]) vermag ich leider

[1]) Cf. Dyce vol. X p. 107 ff. Lic. 1626, Febr. 3; gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XV 340 ff.): *Beaumont and Fletcher, dating about 1607;* Fleay (Chron. I 222 f.): *Left unfinished by Fletcher,* [*completed by*] *William Rowley, probably aided by Middleton.*

[2]) Die Grossherzogin von Gerolstein lässt den Soldaten, der vor ihren Augen Gnade gefunden hat, mit derselben Schnelligkeit eine ähnliche Stufenleiter von Erhöhungen und Erniedrigungen passieren.

nicht anzugeben. Ich kann nur darauf aufmerksam machen, dass Fletcher nebenbei ein Motiv des „Mad Lover" wiederholt hat. Memnon, dem trübsinnigen Liebhaber, wird von seinen Freunden eine als Prinzessin verkleidete Dirne zugeführt, er durchschaut jedoch den Betrug und sagt, er wolle sie zu seinem numidischen Löwen führen; sei sie wirklich königlichen Geblütes, so würde ihr ja der Löwe huldigen (Act IV sc. 5).[1]) Ebenso schlägt Mrs. Mount-Marine ihrem Gatten, der den Verlust der Herzogswürde nicht verschmerzen kann, vor, er solle sich doch zu den Löwen begeben; falls sie ihn schonten, würde ihn die ganze Welt gewiss als rechtmässigen Prinzen anerkennen (Act V sc. 1, p. 194).

Einen der Monsieur Marine hänselnden Roués lässt Fletcher in heroisch-komischem Stile ausrufen: *Methinks 'tis strange | That, Heaven forewarning great men of their falls | With such plain tokens, they should not avoid 'em; | For the last night, betwixt eleven and twelve, | Two great and hideous blazing stars were seen* etc. Dass Fletcher in diesen und den folgenden Versen Calpurnia's Warnung an Cäsar, gipfelnd in den Worten *The heavens themselves blaze forth the death of princes* (Act II sc. 2, 13ff.), parodierte, wird noch wahrscheinlicher dadurch, dass er unmittelbar nachher Marine sagen lässt: *So Cæsar fell, when in the Capitol | They gave his body two-and-thirty wounds* (Act V sc. 1, p. 186).

The Elder Brother.[2]) — Ein Triumph der Frauenschönheit, dessen Grundgedanken Fletcher der Novelle Boccaccio's von dem thörichten Cimone verdanken könnte (Dec. V 1).[3]) Cimone wird, von der Schönheit der schlafenden Efigenia bezaubert, plötzlich aus einem rohen Menschen in

[1]) Von diesem mittelalterlichen Aberglauben handelt Kölbing in seinen ESt. XVI 454 ff., wo auch die betreffende Stelle des „Mad Lover" angeführt ist.

[2]) Cf. Dyce vol. X p. 197 ff. Aufgeführt und gedruckt 1637. Oliphant (ESt. XV 358 f): *Written by Fletcher about 1614 . . ., but re-written at a later date by Massinger*; Fleay (Chron. I 228 f.): *Fletcher (1625) and Massinger (1635).*

[3]) Über englische Versionen dieser Novelle im 16. Jahrhundert cf. Studien p. 82.

einen gesitteten verwandelt — eine ähnliche blitzschnelle Wandlung bewirken zwei schöne Frauenaugen auch in Charles', des älteren Bruders, Seele. Ganz in seine Studien versunken, ein Stubengelehrter im vollsten Sinne des Wortes, lässt sich Charles fast dazu bewegen, auf sein Erstgeburtsrecht zu verzichten, zu gunsten seines weltläufigeren jüngeren Bruders. Im letzten Moment jedoch entreisst der Anblick des Mädchens, welches diesem Bruder vermählt werden soll, den Scholaren seiner gelehrten Betäubung, das mächtig erwachende Gefühl der Liebe begeistert Charles zu schönen Worten und Thaten, die ihm die Braut gewinnen.

Die Frage nach der Quelle dieses Dramas, welches in Sprache und Gedanken viel Schönes bietet, kann ich leider nur mit dem höchst wahrscheinlich ungenügenden Hinweis auf das Cimone-Motiv beantworten.[1])

The Nice Valour: or, The Passionate Madman.[2]) — Eine dramatische Abhandlung über ein Thema, welches in unserer Zeit Sudermann mit so grossem Erfolge variiert hat — über die verschiedenen Schattierungen des Ehrgefühles. Krankhaft gesteigert beherrscht es des edlen Chamont's Seele. Ohne jede böse Absicht, nur um seine Aufmerksamkeit zu erregen, gibt ihm sein Fürst, der Herzog von Genua, einen leichten Schlag mit der Reitgerte. Chamont empfindet diese Vertraulichkeit als eine schwere Kränkung, für welche er sich an der ihm heiligen Person des Herzogs nicht rächen kann; dieser innere Konflikt raubt ihm alle Lebensfreude, treibt ihn in die Einsamkeit. Die Gefahr seines Bruders, der einen Verwandten des Fürsten getötet haben und des-

---

[1]) Cf. Weber bei Dyce X 199: *It is singular that one of Calderon's comedies, entitled „De una causa dos efectos", bears a most striking resemblance to „The Elder Brother".* Man könnte allenfalls an eine gemeinschaftliche Quelle, ein älteres Drama oder eine Novelle, denken.

[2]) Cf. Dyce vol. X p. 293 ff. Gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XV 336 ff.): *Originally written by Beaumont, remodelled about 1613 or 1614 by Fletcher, rewritten (probably in 1626) by Middleton*; Fleay (Chron. I 196 f.): *Fletcher (1613), but greatly altered, perhaps by Middleton (c. 1625).*

wegen sterben soll, bewirkt seine Rückkehr und die Versöhnung mit dem wohlgesinnten Herzog.

Krankhaft gemindert, auf den Nullpunkt angelangt, ist das Ehrgefühl in dem Höfling Lapet, der Schimpf und Schande gleichgültig hinnimmt. Von der umfangreichen Skala, welche des modernen Dramatikers Hände durchlaufen, hat Fletcher somit nur den höchsten und den tiefsten Ton übermässig kräftig angeschlagen. Woher er seine Kontrast-Figuren genommen hat, wissen wir noch nicht.

Der von Chamont's Bruder verwundete Verwandte des Herzogs, *the Passionate Lord*, ist irrsinnig, er erinnert an eine Nebengestalt des Lustspiels „The Noble Gentleman", an den jungen Chatillion,[1]) dem die spröde Zurückhaltung seiner Herzensdame den Verstand verwirrt hat. Den beiden Geisteskranken folgen liebende Frauen, mit welchen sie schliesslich, genesen, vereinigt werden.

The Bloody Brother; or, Rollo, Duke of Normandy. — Die drei ersten Akte der Tragödie[2]) bieten das uralte Motiv der feindlichen Brüder,[3]) in einer Ausprägung, welche jeden deutschen Leser auf das Überraschendste an Schiller's „Braut von Messina" erinnern muss. Die feindlichen Brüder, ihre die Zwietracht nährenden Parteigänger, die bedeutende Gestalt der unglücklichen Mutter, die durch das Flehen der Mutter bewirkte Versöhnung der Brüder, die Ermordung des einen Bruders durch den anderen — diese Gestalten und Ereignisse zeigen eine für Fletcher's dramatischen Instinkt höchst schmeichelhafte Übereinstimmung mit dem Meisterwerke des deutschen Tragikers. Nach der

---

[1]) Cf. Ward II 228.

[2]) Cf. Dyce vol. X p. 371 ff. Lic. 1639, Oct. 4; gedruckt 1639. Oliphant (ESt. XV 353 ff.): *Fletcher, Massinger, Jonson and Middleton;* Fleay (Cron. I 203 ff.): *By Fletcher and Massinger (c. 1616), reformed by Cartwright.*

[3]) Cf. Langbaine p. 207: *The Design of this Play is History: See Herodian, lib. 4. Xiphilini Epit. Dion. in Vit. Ant. Caracallae. Part of the Language is copy'd from Seneca's* [Dyce X 373: *Statius's*] *Thebais;* vgl. p. 35 Anm. 3.

Ermordung des jüngeren Bruders Otto nimmt das englische Drama eine ganz andere Entwickelung; Rollo's Grausamkeit fordert noch mehr Opfer, auch seinen greisen Erzieher, der es gewagt hatte, den Brudermörder zu tadeln, lässt er hinrichten. Eine plötzlich erwachende Leidenschaft für Edith, die Tochter des Enthaupteten, wird Rollo's Verhängnis, in ihrem Hause wird er ermordet.

In der Entscheidungsstunde gelingt es Rollo's Beredsamkeit, das Herz der Rächerin zu rühren; ohne das rechtzeitige Eintreffen ihrer Mitverschworenen würde sie nicht genug Willenskraft besessen haben, seinen werbenden Worten zu widerstehen (Act V sc. 2). Nicht ohne Grund ist diese Scene verglichen worden mit König Richard's III. Werbung um Lady Anne.[1]) Hamlet's Worte: *Thus conscience does make cowards of us all* (Act III sc. 1, 83) enthalten die Quintessenz von Latorch's Antwort auf Rollo's Frage, was Gewissen sei: *I fear they tie up fools in, Nature's coward, | Palling the blood, and chilling the full spirits | With apprehension of mere clouds and shadows* (Act II sc. 1, p. 395).

The Lovers' Progress.[2]) — Unter den zahllosen Episoden eines so langatmigen und langweiligen Romanes, wie des Franzosen Henry D'Audiguier „Histoire tragi-comique de nostre temps. Sous les noms de Lysandre et de Caliste,“[3]) eine so glückliche Auswahl getroffen zu haben, dass sich als Resultat ein spannendes Drama ergibt, ist kein geringes Verdienst, und dieses Verdienst wird man den englischen Dramatikern bereitwillig zugestehen. Zwei Freunde, von denen der eine die Gattin des anderen liebt und auch von ihr geliebt, aber doch zurückgewiesen wird, — zwei Freunde, die mit gleicher

---

[1]) Cf. Seward's Bemerkung bei Dyce X 459.

[2]) Cf. Dyce vol. XI p. 1 ff. Lic. 1623. Dec. 6 als „The Wandering Lovers“ (?): gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XVI 193 ff.): *An alteration by Massinger from Fletcher;* Fleay (Chron. I 219): *Fletcher and Massinger (the alterer).*

[3]) Cf. Langbaine p. 211: *This Play is built on a French Romance written by M. Daudiguier, call'd Lisander and Calista.* Dyce XI 3 ff. bietet eine ausführliche Inhaltsangabe dieses Romans, dessen editio princeps in das Jahr 1615 gesetzt wird.

Leidenschaft eine schöne Frau lieben und sich schliesslich in einem edelmütigen Wettstreit des Verzichtens überbieten — dieser doppelte Konflikt von Liebe und Freundschaft ist geschickt dramatisiert, in lebendigen Scenen, nicht ohne Schönheiten der Sprache. Den Vater der standhaften Calista, Dorilaus, in der Quelle eine farblose Persönlichkeit, hat Fletcher mit guter Wirkung in einen derb-humoristischen Alten verwandelt; die komische Figur des verliebten und feigen Hausverwalters Malfort ist eine freie Schöpfung des Dramatikers, [1]) welcher der Sentimentalität der Haupthandlung ein Gegengewicht geben wollte.

Unerfreulich kommt m. E. dasselbe Bestreben zur Geltung in der Wiedergabe einer schon bei dem französischen Autor ziemlich trivialen Geister-Episode. Auf einer Reise nach Italien erscheint dem Gatten der Calista, dem Cleander, welcher die zu eliminierende Grösse des novellistischen Rechenexempels ist, nächtlicherweile in einem Wirtshause ein Geist — der Geist des Wirtes, mit der Meldung, dass er ermordet und seine Leiche nicht bestattet worden sei. Cleander sorgt für die Beerdigung und erhält dafür von dem nochmals erscheinenden Geist das Versprechen, dass dieser ihm dereinst drei Tage vor seinem Tode ein Warnungszeichen geben würde — eine merkwürdige Variation des alten Motives von dem dankbaren Toten. [2]) Im Drama ist alles geschehen, diese

[1]) Ganz verdorben von dem Fortsetzer, dem diese Gestalt im 4. und 5. Akt sehr im Wege war.

[2]) Cf. über diese Sage Max Hippe, Herrig's Archiv LXXXI 141 ff. und H. Dutz „Der Dank der Toten in der englischen Literatur", Programm, Troppau 1894. 19 s. Auf die Gefahr hin, etwas in dem mir nicht erhältlichen Dutz'schen Programme vielleicht bereits Gesagtes zu wiederholen, möchte ich Hippe's Mittheilungen über die englischen Versionen der Sage ergänzen durch einen Hinweis auf George Peele's Märchenspiel „The Old Wife's Tale". Eumenides, die von dem Zauberer Sacrapant geraubte Delia suchend, zahlt die Bestattungsgebühren für die unbeerdigte Leiche eines quondam lustigen Zechbruders, namens Jack. Der Geist des dankbaren Toten gesellt sich zu Eumenides, bewirkt, dass seine leere Börse sich füllt, und bedingt sich als Lohn seiner guten Dienste die Hälfte aus von allem, was Eumenides während ihrer gemeinschaftlichen Fahrt gewinnen werde. Der Zauberer Sacrapant wird getötet, Delia befreit, Jack verlangt seine Hälfte. Eumenides

schwierige Scene jedes gespenstischen Reizes zu berauben. Cleander sitzt nicht allein vor dem Feuer — er zecht mit seinem spasshaften Schwiegervater Dorilaus; der Geist führt sich mit einem Trinklied ein, muss sich gegen die profanen Vertraulichkeiten des alten Zechers wehren, und hat schliesslich nicht einmal seine Ermordung zu melden, sondern nur die uninteressante Thatsache, dass er durch ein Versehen des Küsters in ungeweihter Erde begraben worden sei (Act III sc. 5)! Von dem Trinkliede des Geistes, in welchem Weltlust und Grabesleid eindrucksvoll zusammenklingen, abgesehen, lässt uns diese Scene tief in die dem Temperamente Fletcher's inhärente Nüchternheit blicken, welche ihn vollkommen unfähig machte, die Elemente des Übernatürlichen zu beherrschen. [1])

Mit viel besserer Wirkung, weit packender ist die zweite Erscheinung des Geistes in Scene gesetzt (Act IV sc. 2), dem übereinstimmenden Urteile der modernen Kritiker nach aber nicht von Fletcher, sondern von Massinger, und von diesem m. E. nach einem berühmten Muster. Cleander allein, lesend, der Geist, die Verkündung des Todes, der Aufschrei des entsetzten Cleander, der seine Freunde ruft und sie fragt, ob sie nichts gesehen hätten — dass nicht nur der spätere Leser, sondern auch der Verfasser dieser Scene an Cæsar's Geist gedacht hatte, der dem Brutus das nahe Verhängnis verkündet (Act IV sc. 3), scheint mir der Aufbau der Scene zu beweisen.

The Night-Walker; or, The Little Thief. [2]) — Eine tolle Mischung ernster und possenhafter Elemente, voll überflüssiger und zum Teil recht witzloser Intermezzi. Die ernste Handlung knüpft sich an die Person der jungen Maria: mit der Liebe zu Heartlove im Herzen, wird sie von ihrer Mutter

---

hebt wirklich sein Schwert gegen Delia; da enthüllt sich ihm der Geist und verschwindet.

[1]) Dyce hingegen (Account p. LXXIX) findet in dieser Scene *something which makes a near approach to the terrible.*

[2]) Cf. Dyce vol. XI p. 119 ff. Entstanden um 1615 (??), *lic. as corrected by Shirley 1633, May 11;* gedruckt 1640. Oliphant (ESt. XV 349 ff.), Fleay (Chron. I 197): *Fletcher and Shirley.*

gezwungen, sich mit dem alten Wucherer und Rechtsverdreher Algripe zu vermählen, bricht jedoch unmittelbar vor der Trauung bewusstlos zusammen und wird für tot gehalten. In der anderen Gruppe dominiert der kleine Dieb, die als Knabe verkleidete Alathe, welche zwei Leitmotive hat: erstens will sie den Hauptdieb, ihren Bruder Lurcher, vor allzu schlimmem Thun bewahren, wobei sie eine ganz sonderbare, ihre moralische Absicht nicht nur dem Bruder, sondern oft auch dem Leser verdeckende Methode befolgt; zweitens will sie sich ihres treulosen Bräutigams bemächtigen, der kein anderer ist als der alte Algripe. Mit diesem anfänglich so verächtlich geschilderten Menschen wird sie schliesslich vereinigt, ein in jeder Hinsicht unbefriedigender Schluss.

Maria, die durch ihren Scheintod einer verhassten Ehe entgeht und schliesslich mit dem geliebten Manne vereinigt wird, hat ein ähnliches Schicksal wie eine Heldin Bandello's, Elena genannt. Heimlich mit Gerardo vermählt, wird Elena von ihrem Vater einem anderen verlobt und stirbt vor Kummer. Gleichzeitig kehrt Gerardo von einer langen Reise zurück, öffnet das kaum geschlossene Grab, und in seinen Armen erwacht die Scheintote zu neuem Leben und Glück (Parte II Nov. 41).[1]) Bandello's Novelle wurde von François de Belleforest ins Französische übersetzt;[2]) die Möglichkeit, dass Fletcher die Erzählung kannte, ist somit eine doppelte. Aber für die zwischen Maria's Scheintode und ihrer Vereinigung mit Heartlove liegenden Ereignisse bot ihm, oder seinem Bearbeiter, die ernste Novelle keine Anhaltungspunkte.

Eine der Klammern, welche die schlecht gebauten Teile

[1]) Ähnliche Geschichten mit dem Motive der verhassten Heirat verzeichnet Liebrecht in seinem Aufsatze „Die Toten von Lustnau" (cf. Zur Volkskunde, Heilbronn 1879, p. 60 ff.; Landau „Quellen" p. 326 f.).

[2]) Cf. Le Quatriesme Tome des Histoires Tragiques . . . A Turin 1571; Hist. 62. In der 6bändigen, 1604 in Rouen gedruckten Ausgabe der HT. ist unsere Novelle die 64. Geschichte des 4. Bändchens (p. 400 ff.): *Un ieune homme ayant secretement espousé vne fille, fait le voyage de Baruth, cependant le pere la marie a vn autre, elle s'esuanouist et est mise en terre pour morte* etc.

des Stückes schlecht zusammenhalten, ist der Raub der scheintoten Maria. Lurcher und sein Page, die verkleidete Alathe, stehlen den Maria enthaltenden Sarg — Lurcher, weil er ihn für eine Silberkiste ansieht. Alathe, weil sie den Bruder durch diese Enttäuschung und den Anblick der Toten einzuschüchtern hofft. Das Motiv des Raubes einer Scheintoten, welche zum Entsetzen der Diebe erwacht, wird wohl manchem Leser ebenso bekannt erscheinen, wie mir; hoffentlich wird sich die mir nicht gegenwärtige Quelle bald bestimmen lassen.[1]) Zu den vielen Geschmacklosigkeiten dieses hastig ergänzten Stückes gehört es, dass die neubelebte Maria in das Kostüm einer Walliserin gesteckt ist und diese lieblichste Gestalt des ganzen Dramas in den drei letzten Akten das lächerlichste Kauderwelsch reden muss.[2])

Bei zweien der possenhaften Intermezzi werden wir an ähnliche Episoden älterer Fletcher-Stücke erinnert. Wildbrain verfolgt im Dunkeln den Kutscher Toby mit Liebesanträgen (Act II sc. 2, p. 151f.), wie Beaufort den in Frauenkleider gesteckten Lakaien des „Noble Gentleman" (Act IV sc. 3, vol. X p. 170); Lurcher und Alathe entwenden dem Leichtfusse Wildbrain und seinen Kumpanen die beim Glockenläuten abgelegten Kleider (Act IV sc. 3f.), wie die Sekundanten den „Little French Lawyer" und seinen Gegner der Kleider beraubt hatten (Act IV sc. 4, vol. III p. 532 ff.) — das Frieren der Bestohlenen ist in beiden Stücken der Hauptspass der Situation.

Love's Pilgrimage.[3]) — Wie längst bekannt, die Dra-

---

[1]) Gewöhnlich ist es ein räuberischer Totengräber, welcher der Scheintoten zu neuem Leben verhilft (vgl. Liebrecht l. c. p. 60). Vielleicht ist die Variation unseres Dramas eine Erfindung Fletcher's oder seines Bearbeiters.

[2]) Ward II 226: [*Maria's*] *disguise as a Welsh serving-girl recalls that of Luce as a ‚Dutch frow' in the ‚London Prodigal'.* Luce's kurze Verkleidung ist aber viel besser motiviert und wirkt nicht störend.

[3]) Cf. Dyce vol. XI p. 215 ff. Entstanden 1612 (??), *renewed* 1635; gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XV 346 ff.): *The play is Fletcher's and Beaumont's, altered by Massinger and Jonson;* Fleay (Chron. I 193 f.): *Fletcher altered by Jonson and perhaps Webster.*

matisierung einer der „Novelas Exemplares“ des Cervantes, betitelt: *Las dos Donzellas.*[1]) Manchmal hat sich der Dramaturg so eng an den Text der Vorlage angeschlossen, dass beim Lesen, ohne die erklärenden Bewegungen der Schauspieler, die Kenntnis der Quelle dem Verständnis förderlich ist.[2]) Die Handlung zeigt im Drama wenig neue Elemente, freier sind die Charaktere behandelt. Die drei Väter, in der Quelle ohne Individualität, sind in wirksame Bühnenfiguren verwandelt; die Gestalt der Theodosia ist dadurch gehoben, dass sie der Dramatiker höchst nachdrücklich ihre *chastity* beteuern lässt (Act I sc. 2) — eine Beteuerung, zu der sie in der Novelle nicht mehr berechtigt war; der Verführer Marc-Antonio hingegen hat den chevalieresken Anstrich der Erzählung gänzlich verloren, erscheint als ein brutaler Wüstling, der noch eine dritte Frau, die Gattin seines edlen Gastfreundes, versucht, und den schliesslich nur die Todesangst — es wird ihm vorgespiegelt, seine unbedeutende Wunde sei lebensgefährlich — reuig stimmt. Possenreisserei zur Unzeit, ein ganz burlesker Schluss verdirbt auch die Wirkung der pathetischen Scene des letzten Aktes, in welcher sich Philippo und die verlassene Leocadia finden.

Für die realistischen Wirtshausscenen des ersten Aktes sind starke Anleihen bei Ben Jonson's auf der Bühne verunglücktem Schauspiele „The New Inn“ gemacht; vielleicht hat Ben Jonson selbst diese Einschaltungen vorgenommen.[3])

The two Noble Kinsmen. — Im Gegensatz zu der noch nicht endgiltig beantworteten Verfasser-Frage bietet die Bestimmung der Quelle bei diesem Drama[4]) nicht die mindeste

---

[1]) Cf. Langbaine p. 211.

[2]) Theodosia's Frage: *Why were these holes left open?* (Act III sc. 2, p. 272) z. B. wird dem Leser erst durch *las ventanas de vuestras orejas* des Originals erklärt.

[3]) Cf. Dyce XI pp. 226 f., 238 f.; Gifford's Jonson vol. V pp. 360, 379.

[4]) Cf. Dyce XI p. 325 ff. Lic. 1634, April 3; gedruckt 1634. Oliphant (ESt. XV 323 ff.): *Originally by Fletcher and Shakespeare (c. 1612—13), altered after Fletcher's death by Massinger;* Fleay (Chron. I 191): *Fletcher and Beaumont wrote the play c. 1611; before Fl.'s death it was revised slightly.*

Schwierigkeit. Schon im Prologe des ersten Druckes von 1634 ist Chaucer als Gewährsmann genannt und gepriesen, und das Drama ist seiner berühmten Quelle, der Chaucer'schen *Knightes Tale*, nicht unwürdig.[1]) Ebenso lebensvoll, wie die epischen, sind die dramatischen Vettern; manchmal, besonders in den Waldscenen vor ihrem Zweikampf (Act III sc. 1, 3 und 6), ist die Mischung von Freundschaft und Eifersucht eine noch kunstvollere, der Konflikt mit noch grösserer psychologischer Feinheit und Wahrheit zur Geltung gebracht als in dem naiveren Epos. Viel plastischer tritt uns aus dem Drama die liebliche Emilia entgegen, die bei Chaucer eine sehr passive Rolle hat.

Neben Chaucer ist als Hauptgewährsmann kein Geringerer als Shakespeare zu nennen: von ihm sind auch Charaktere und Situationen geborgt, aber diese Imitationen verdienen kein Lob, in einem Falle sogar den schärfsten Tadel. Eine empörende Profanation des Ophelia-Typus ist die Gestalt der Tochter des Kerkermeisters. Ophelia singt im Wahnsinn verliebte lose Lieder — wie plump ist dieser psychologische Meisterzug nachgeäfft von dem Plagiator, der für sein verrücktes Mädchen gar nicht genug Zoten finden kann! Weit weniger anstössig, aber doch ohne jeden neuen Reiz sind die Entlehnungen aus „Love's Labour's Lost", dessen Holofernes der Vorfahr des Dorfschulmeisters Gerrold ist, und aus „Midsummer-Night's Dream", dessen schauspielernde Handwerker in unserem Drama von den vor Theseus tanzenden Bauern vertreten sind.[2]) Die Scene, in welcher der Kerkermeister und der Doktor nebst dem Freier versteckt das wahnsinnige Mädchen beobachten (Act IV sc. 3), steht vollkommen unter dem Einfluss der Macbeth-Scene, welche uns die von Doktor und Kammerfrau beobachtete, nachtwandelnde Lady zeigt (Act V sc. 1). Zuerst ein Gespräch der Beobachter —

---

[1]) Harold Littledale hat sich in dem Ergänzungsbande seiner Ausgabe des Dramas, *Part II: General Introduction and List of Words* (New Shakespeare Soc., London 1885). § 1—8 etwas eingehender mit der Quellenfrage beschäftigt und eine Beeinflussung durch ältere Dramatisierungen desselben Stoffes mit Recht in Abrede gestellt.

[2]) Cf. Ward I 467.

dann Erscheinung und Reden der Kranken mit Zwischenbemerkungen der Beobachter — Schluss: Gespräch der Beobachter: die Anordnung ist in beiden Scenen dieselbe. [1])

In der schwierigen Verfasser-Frage, bei welcher, da es sich um Shakespeare handelt, doch Farbe zu bekennen ist, geht meine Ansicht dahin, dass an ein gemeinschaftliches Arbeiten Shakespeare's und Fletcher's unter keiner Bedingung zu denken ist. Finden sich wirklich echte Shakespeare-Stücke in dem Drama, was ich nicht zu bestreiten wage, so kann ich mir ihre Existenz nur mit der Annahme erklären, dass Fletcher als berühmtester Dramaturg seiner Zeit ein Shakespeare'sches Fragment in die Hände bekommen und auf seine Weise ergänzt hat. Dass der uns überlieferte Text Shakespeare's Sanktion nie erhalten haben würde, ist mir bei den „Two Noble Kinsmen" ebenso unzweifelhaft, wie beim „Pericles".

Die erzählende Prosa der Spanier und Italiener hat der englischen Dramatiker-Gruppe, deren Werke unter der Flagge Beaumont und Fletcher segeln und als deren Hauptvertreter uns Fletcher zu gelten hat, die Mehrzahl der Stoffe geliefert, welche bis jetzt auf ihre Quellen zurückgeführt worden sind. Unter den spanischen Gewährsmännern dominiert Cervantes, dessen Schriften Fletcher wohl im Urtext lesen konnte; immerhin ist es beachtenswert, dass sich bei der Besprechung des Dramas „The Island Princess" das Vorhandensein der ersten französischen Übersetzung der „Novelas Exemplares" in Fletcher's Bücherei mit vollkommener Sicherheit feststellen liess (vergl. oben p. 99 f). Höchst wahrscheinlich kam Fletcher in den französischen Übersetzungen schneller vorwärts, als in den spanischen Texten, und bei der geradezu fieberhaften Hast, welche Fletcher's Produktion kennzeichnet, dürfen wir gewiss annehmen, dass er zumeist den kürzeren Weg gewählt hat.

Dieser Beobachtung entsprechend bemerken wir bei der Betrachtung der von Fletcher benützten italienischen No-

---

[1]) Cf. Littledale, l. c. § 62.

vellen ein Vorherrschen der von Painter ins Englische übertragenen Geschichten. Damit will ich keineswegs behaupten, dass Fletcher der italienischen Sprache unkundig war, es kommt mir nur darauf an, zu betonen, dass sich Fletcher bei der Wahl seiner Stoffe oft von dem „Palace of Pleasure" bestimmen liess, mit Vorliebe aus der ihm am leichtesten zugänglichen Quelle schöpfte.

Zu diesen unmittelbaren oder mittelbaren spanischen und italienischen Einflüssen kommt als dritter die Dichtung der Dramatiker bestimmender Faktor die mächtige vorbildliche Wirkung Shakespeare's. Bewusst oder unbewusst, willig oder widerwillig werden die jüngeren Dramatiker immer wieder in den Zauberkreis ihres grossen Vorgängers gezogen, lenken sie bei bestimmten Situationen immer wieder unwillkürlich in die von der Meisterhand vorgezeichnete Bahn ein. In meiner Darstellung sind nur die bereits von anderen und die von mir neu ermittelten Situationsähnlichkeiten berücksichtigt, und nebenbei eine grosse Anzahl von noch nicht bemerkten Wort- und Gedanken-Reminiscenzen verzeichnet worden: es besteht die Hoffnung, dass bald eine Zusammenfassung aller Shakespeare-Anklänge, einschliesslich des in den Ausgaben, Shakespeare-*Allusion-Books* und anderen Ortes verstreuten Materials, erscheinen wird. Dann wird sich noch klarer erkennen lassen, dass Shakespeare für die jüngeren Dramatiker das war, was Richard Wagner für die modernen Musiker ist — ein leuchtendes Vorbild und eine Gefahr.

Für die Chronologie der Dramen hat mir mein Quellenstudium keine neuen Gesichtspunkte gegeben. Auch für die tausend Schwierigkeiten in sich bergende Verfasserfrage kann ich nichts Förderndes beibringen.

Bei der Vergleichung der Fletcher'schen Dramen mit den Quellenschriften hat man gewiss oft Anlass, in Wahl und Ausbau die geschickte Hand des Dramaturgen zu bewundern, die Sicherheit der Technik zu loben. Nicht minder häufig aber wird man sich durch die sittliche Unsicherheit und Verschrobenheit des Dramatikers zu lebhaftem Proteste angeregt fühlen. Allzu oft bringt es Fletcher zuwege, äusser-

lich anständiger und innerlich viel unsittlicher zu sein als sein Gewährsmann. Irgend eine in der Quelle mit kurzen und nackten Worten gemeldete Immoralität oder Brutalität wird von ihm abgeschwächt, es kommt in seinen Dramen nicht wirklich zur Notzucht, zum Akte des Ehebruches, aber die vorausgehenden Situationen sind mit einem so empörenden Verweilen bei den schlüpfrigsten Einzelheiten, mit einer so krankhaften Lüsternheit geschildert, dass sie tausendmal anstössiger und gefährlicher wirken, als die rohe Thatsache der Quelle. Und die Frauen, welche Fletcher's Hand am Rande des Abgrundes festhält, hat er vorher mit so viel Schmutz beworfen, dass sie unsere Augen noch mehr beleidigen, als die Opfer der Novellen, deren schweres Schicksal unser Mitleid weckt. Unsere Achtung vor dem Menschen Fletcher kann durch die vergleichende Prüfung seiner Quellen nicht erhöht werden: wir erhalten bei dieser lockenden Beschäftigung allzu viel Beweise seiner Schwäche dem Publikum gegenüber, allzu tief lässt sie uns in den schwersten Schaden seiner Seele blicken — in seine Unfähigkeit, an weibliche Reinheit zu glauben, und ihr eine würdige und zugleich menschlich wahre Verkörperung zu geben.

Anhang.

1) Thomas Heywood und Painter's „Palace of Pleasure."

The Royal King and the Loyal Subject.[1]) — Zwei Handlungen: in der Haupthandlung wetteifert ein namenloser König von England mit seinem Lord Marshal in Grossmütigkeit; ein Wettkampf, der für den loyalen Unterthanen nicht ohne Gefahren ist, ihn schliesslich aber neben den Thron des Königs stellt. Der Marschall ist, sozusagen, der angreifende Teil, indem er auf seine eignen Kosten dem König jede Unannehmlichkeit zu ersparen versucht. Beim Schachspiel verliert er freiwillig; im Tournier lässt er sich von dem Sohne des Königs besiegen, um das Herz des Vaters zu erfreuen; wie des Königs Pferd auf der Jagd seine Hufeisen verliert, heisst der Marschall schnell seinem eigenen Pferde die Eisen abnehmen, damit das Lieblingspferd seines Herrn beschlagen werden kann, doch wird seine Höflichkeit in diesem Falle übertrumpft von dem König, der ihm das geschonte Pferd schenkt. Der König verliert die Geduld, entsetzt den allzu verbindlichen Marschall seiner Würden, verbannt ihn und lässt dem Verbannten nach einiger Zeit befehlen, seine schönste Tochter an das Hoflager des Königs

[1]) Cf. Collier's Ausgabe vol. II p. 1 ff.; Fleay (Chron. I p. 300): *It was, I feel sure, the „Marshal Oscric" of 1602. Sept., by Heywood and Went. Smith, rewritten in consequence of the revival of Fletcher's „Loyal Subject", 1633, Nov.*

zu senden. Nach vielen Schwankungen wiegt die unerschütterliche Ergebenheit des Unterthanen den Zorn des Fürsten auf, und alle Differenzen lösen sich: der König und sein Sohn heiraten die beiden Töchter des Lord Marshal, während dieser selbst des Königs Tochter zur Gattin erhält. Dieser Teil der Handlung, dessen Quelle bis jetzt noch nicht bestimmt worden ist, und in welchem man eine „spezifisch englische oder national germanische" Ausführung des Vorwurfes der Vasallentreue erkennen wollte,[1]) ist in allen Einzelheiten einer italienischen Novelle entlehnt, in welcher der Perserkönig Artaxerxes und sein *seneschalco* Ariabarzane die Hauptgestalten sind. Aus Bandello (I 2) ist die Novelle in Painter's „Palace of Pleasure" (II 4) übergegangen und der Wortlaut der englischen Übersetzung lässt sich manchmal in Heywood's Versen wiedererkennen, so besonders in der Erzählung von dem Falken, welcher einen Adler, den König der Vögel, tötete und deshalb von seinem Herrn, einem persischen König, zuerst gekrönt, dann aber als Verräter enthauptet wurde. [2]) Die wesentlichste Änderung des Dramatikers ist, dass er die dem Marschall feindlichen Höflinge mehr in den Vordergrund geschoben hat; die einzelnen Episoden des Edelmutswettstreites entsprechen sich auf das vollkommenste.

Die unbedeutende Nebenhandlung beruht auf einem beliebten Schauspiel-Motiv: Sichtung der wahren und falschen

---

[1]) Cf. Rapp p. 49.

[2]) Painter (cf. Jacobs' Reprint vol. II p. 198) erzählt: *Within a while they sprang a Hearon, and the Kynge commaunded that one of the faulcons which was a notable swift and soaring Hauke, should be cast of to the Hearon . . . As the Hauke . . . was about to seaze vpon the hearon, he espied an Egle: the stoute Hauke seeing the Egle . . . fiercelg attempted to seaze vpon her . . . In the ende the good Hauke . . . agayne seazed vpon the Egle's neck, and wyth her beake strake her starke dead* etc. etc. Heywood's metrische Version lautet: *The great Sophy, once | Flying a noble falcon at the heron, | In comes by chance an eagle sousing by, | Which when the hawk espies, leaves her first game, | And boldly ventures on the king of birds. — Long tugg'd they in the air, till at the length | The falcon better breath'd, seiz'd on the eagle, | And struck it dead . . .* (Act V sc. 5, p. 81).

Freunde durch vorgespiegelte Armut. Die Liebe der Lady Mary Audley bewährt sich; glücklich führt Captain Bonville die treue Braut heim. Die Moral und Unmoral dieses Zwischenspiels sind in gleich aufdringlicher Weise zur Geltung gebracht.

A Woman killed with Kindness.[1]) — Zwei vollkommen getrennte Handlungen: eine Tragödie und ein Schauspiel. Eine Ehebruchs-Tragödie, die sich im Gegensatz zu zahllosen ähnlichen Konflikten unblutig löst. Weder die sündige Frau noch ihr Buhle werden von der Rache des gekränkten Gatten tödlich getroffen: Mrs. Frankford wird auf ein Landgut verbannt, wo sie sich in Reue und Sehnsucht verzehrt, den Verführer Wendoll lässt der Gatte ungestraft entfliehen. Als Entdecker des sträflichen Verhältnisses erscheint ein dem betrogenen Ehemann treu ergebener Diener, Namens Nicholas. — Im Schauspiel stehen sich zwei junge Edelleute feindlich gegenüber. Der eine verarmt, wird ins Schuldgefängnis geworfen, jedoch bald wieder befreit, weil sein Feind den Gläubiger befriedigt hat, aus Liebe zu der schönen Schwester des Verarmten. Diesem bleibt nur ein Mittel, dem Feinde Grossmut mit Grossmut zu vergelten, er selbst führt seine Schwester ihrem Verehrer zu. Aber der Befreier bekundet abermals seine vornehme Gesinnung, nicht als Geliebte, sondern als seine Gattin nimmt er das schöne Mädchen auf.

Die Quelle der Tragödie ist noch nicht gefunden, die des Schauspiels wohl noch nicht ganz richtig bestimmt worden. Ich

---

[1]) Cf. Collier vol. II p. 93 ff. Aufgeführt 1603; gedruckt 1607. Das älteste Beispiel, welches Ward II 114 für die Redensart des Titels citiert, entstammt Shakespeare's „Taming of the Shrew". Wesentlich früher ist mir diese Redensart in einem Sh. wohlbekannten Werke begegnet, in dem 1582 gedruckten „Heptameron of Ciuill Discourses" des George Whetstone (cf. Studien p. 33 ff.), wo Sh. den Rohstoff für „Measure for Measure" gefunden hatte. Bei einem Disput über die Nachteile einer grossen Altersverschiedenheit der Ehegatten, am 6. Tage, bemerkt Soranso, dass eine reiche alte Witwe doch nicht so übel wäre, er würde sie gut behandeln bis ans Grab: *You will kill her with kindnesse* (*quoth Maria Belochye*). *Yea, Madam,* (*q. Soranso*) *if her nature be so froward, as to die with good usage.*

bezweifle nicht, dass Heywood den Stoff beider Handlungen demselben Werke entlehnte, welches ihm die Hauptintrige seines Dramas „The Royal King and the Loyal Subject" geliefert hatte (cf. p. 134): dem Painter'schen „Palace of Pleasure". In der achtundfünfzigsten Novelle des ersten Bandes, überschrieben: *A President of Grenoble aduertised of the ill gouvernement of his wife, took such order, that his honestie was not diminished, and yet reuenged the fact,* [1]) ist erzählt, dass die Gattin dieses alternden Präsidenten ein Liebesverhältnis mit einem jüngeren Manne anknüpfte, dass ein dem Präsidenten treu ergebener Diener ihre Sünde entdeckte und seinem Herrn verriet, dass der betrogene Gatte das Liebespaar in flagranti überraschte, aber gleichwohl, um jeden öffentlichen Skandal zu vermeiden, den Buhlen ungestraft entrinnen liess und auch das Weib zunächst schonte. So weit stimmen Novelle und Drama in ihrer Handlung vollkommen überein, und es ist ausserdem bemerkenswert, dass Heywood den Namen des Geliebten der Präsidentenfrau, Nicholas, dem treuen Diener des Mr. Frankford beigelegt hat. Die der Novelle eigentümlichen Elemente sind, dass der Präsident die Ehre seiner Gattin auch dem Diener gegenüber zu retten weiss, und dass er die schuldige Frau späterhin vergiftet. Der ergreifende Schluss des Dramas, das sühnende Leiden und Sterben der Sünderin und die schliessliche Versöhnung der Gatten, sind somit Heywood's Schöpfung und für uns ein Beweis der Weichheit und Tiefe seiner Begabung, die sich leider in überhasteter Produktion erschöpfte.

Die Novelle, auf welcher die Handlung des Nebenspieles beruht, steht im zweiten Bande des „Palace of Pleasure" an

---

[1]) Cf. Jacobs vol. II p. 101 ff. Painter hat diese Novelle dem Heptameron (IV 6) der Marguerite de Valois entlehnt. Zu den bei Jacobs vol. I p. LXXIX (wo für Bandello I 35 zu setzen ist: I 11), bei Dunlop-Liebrecht p. 299 und in Landau's „Beiträgen" p. 86 verzeichneten ähnlichen Geschichten verweise ich noch auf „Les Nouvelles Recreations et Joyeux Devis de feu Bonaventure Des Periers . . .. A Lyon, Par Guillaume Rouille MDLXI", p. 233: *De l'inuention d'vn mary, pour se venger de sa femme.* Des Periers erzählt die schliessliche Rache des Gatten genau nach Giraldi Cinthio's Bericht (Hecat. III 6

dreissigster Stelle, überschrieben: *A Gentleman of Siena, called Anselmo Salimbene, curteously and gently deliuereth his enemy from death. The condemned party seeing the kinde parte of Salimbene, rendreth into his hands his sister Angelica, with whom he was in loue, which gratitude and curtesie, Salimbene well markinge, moued in Conscience, woulde not abuse hir, but for recompence tooke hir to his wyfe.*[1]) Diese langatmige Überschrift zeigt uns genügend, wie vollkommen Novelle und Drama in ihren Hauptmotiven übereinstimmen. Painter hat die Novelle aus Belleforest übersetzt,[2]) welcher nach Bandello I 49 gearbeitet hat, Bandello's Vorlage hinwieder war die 1511 veröffentlichte Novella des Bernardo Ilicini von Siena,[3]) welcher die ausführlichste Fassung dieser vermutlich eine Thatsache verherrlichenden Geschichte niedergeschrieben hatte.[4])

2) Cyril Tourneur's Tragödien.

The Atheist's Tragedy; or, The Honest Man's Revenge. — Von den zwei mit ungeheueren Lastern beschwerten Hauptgestalten dieses Dramas[5]) ist der Mann, der Mörder und Atheist D'Amville, möglicherweise ein von Tourneur selbstgeschaffener Charakter, der eine grosse innere Verwandtschaft mit Marlowe's himmelstürmenden Verbrechern besitzt; das Weib hingegen, die dirnenhafte Levidulcia, ist nicht ohne

[1]) Cf. Jacobs vol. III p. 288 ff.

[2]) Über eine andere elisabethanische Version dieser Novelle cf. Studien p. 14.

[3]) Cf. Raccolta de' Novellieri Italiani vol. XV (Milano 1815) p. 3 ff. Diese Novelle des Ilicini wurde von John Addington Symonds „Shakspere's Predecessors in the English Drama" (London 1884) p. 462 als Heywood's Quelle bezeichnet. eine Angabe, welche Symonds wiederholt hat in seinem sehr wenig Neues bietenden Aufsatze: *On the Relation of Painter's „Palace of Pleasure" to the English Romantic Drama,* Fortnightly Review 1891, vol. LVI p. 242. Er hat damit den Ursprung der Geschichte vollkommen richtig bestimmt; die Painter'sche Version, Heywood's unmittelbare Vorlage, ist ihm entgangen.

[4]) Cf. Landau „Beiträge" p. 59 f.

[5]) Gedruckt 1611; Fleay (Chron. II 263) will die ersten Aufführungen in das Jahr 1603 setzen, sehr fraglich.

Grund als eine Nachahmung von Marston's „Insatiate Countess" bezeichnet worden [1]): das ausschweifende Leben, die schliessliche Reue und das tragische Ende (Hinrichtung bei Marston, Selbstmord bei Tourneur, Act IV sc. 5) hat Levidulcia mit der Gräfin Isabella gemein. Aber die mit Schelmen und Kupplern vertraute Levidulcia ist noch widerlicher, und während die masslose Leidenschaft der Gräfin sie von Anfang an zu einer tragischen Gestalt stempelt, besteht jene gewandt verliebte Abenteuer komischer Färbung, die ihrem Selbstmord jede innere Wahrscheinlichkeit rauben. Eine Frau, die ihrem Gatten die Anwesenheit von zwei Liebhabern mit durchtriebener Schlauheit harmlos zu deuten weiss (Act II sc. 5), verdient kein tragisches Ende. Wie längst festgestellt, hat Tourneur die Finte, zwei Liebhaber als Verfolgten und Verfolger zu erklären, dem „Decameron" (VII 6) [2]) oder einer der älteren englischen Versionen der Novelle Boccaccio's [3]) entlehnt.

The Revenger's Tragedy. — Auch für dieses Werk Tourneur's [4]) ist noch keine Quelle der verwickelungsreichen Handlung nachgewiesen worden. Wahrscheinlich ist an eine einheitliche Quelle überhaupt nicht zu denken, die Tragödie

[1]) Cf. Collins' Ausgabe vol. 1 pp. XXXVI f. und 165. Fleay (Chron. II 81) gibt für Marston's Drama vermutungsweise das Jahr 1604 an, doch halte auch ich die umgekehrte Reihenfolge für die wahrscheinlichere.

[2]) Cf. Langbaine p. 505. Nicht die ganze Tragödie, wie Fleay's Notiz l. c. p. 263: *founded on Boccaccio's Dec. VII 6* vermuten lässt, sondern nur diese einzige Scene beruht auf Boccaccio; für die hochtragische Haupthandlung ist keine Quelle bekannt. Der heuchlerische Puritaner Snuffe verkleidet sich als Geist, um sich ungestört und ungestraft mit seiner Geliebten vergnügen zu können (Act IV sc. 3; p. 109), wozu der Herausgeber bemerkt: *Tourneur was probably indebted for this particular kind of humour to ‚Merrie Boccace'* (p. 164). Er wird dabei vermutlich an den als Erzengel maskierten Frate Alberto gedacht haben (Dec. IV 2), dessen erotische Abenteuer in England sehr bekannt waren (vgl. Studien p. 82); aber die Ähnlichkeit ist eine ganz flüchtige, von einer Täuschung des Weibes ist im Drama nicht die Rede.

[3]) Cf. Studien p. 83.

[4]) Cf. Collins vol. II p. 1 ff. Gedruckt 1608.

berührt mich wie die Arbeit eines begabten jungen Dramatikers, dessen Seele so voll von den Eindrücken der grossen elisabethanischen Tragödien war, dass er sie in seinen Selbstbethätigungen unwillkürlich reproduzierte. Motive der älteren Blut- und Rache-Tragödien sind mit neuen Gräueln zu einem schrecklichen Ganzen verbunden, in welchem die Grenzen des Lächerlichen nicht immer glücklich vermieden sind. Die Dichterstimme besitzt erschütternde Accente, aber unkünstlerisch forciert, schlägt sie oft gerade bei der Bildung des entscheidenden Schlusstones hässlich um. Der kraftvolle Monolog, in welchem sich der Bastard Spurio zur schwersten Sünde gegen seinen Vater anspornt, schliesst mit einer abgedroschenen Zote (Act I sc. 2, p. 23); die Klage des Gatten um sein entehrtes, freiwillig gestorbenes Weib schliesst mit einem faden Witz auf Kosten der Frauen im allgemeinen (Act I sc. 4, p. 38); Vindice, der listige Rächer, liefert sich im letzten Akt durch eine dumme Prahlhanserei selbst dem Henker aus (p. 148).

In der ersten Scene des Dramas erscheint Vindice, dessen Gestalt das ganze Stück beherrscht, mit dem Schädel seiner von dem Herzog vergifteten Braut Gloriana, Rache schwörend — eine Introduktion, welche allerdings stark an den Anfang von Chettle's Rache-Tragödie „Hoffman; or, the Revenge for a Father" erinnert.[1]) Clois Hoffman und Vindice sind auf einen Ton gestimmt, mit rücksichtsloser, vor keiner Blutthat zurückscheuender Energie streben sie nach dem Ziel ihrer Rache. Und die beiden Rächer haben ausserdem auch noch die Ähnlichkeit, dass sie, scheinbar im schroffen Gegensatz zu dem Zauderer Hamlet stehend, doch nur Spiegelungen des Dänenprinzen sind: Shakespeare's Einfluss kommt bei Tourneur ebenso stark zur Geltung wie bei Chettle. Häufig werden wir in Gedanken und in Worten an Hamlet, durch die Episode des jüngeren Sohnes der Herzogin an „Measure for Measure" erinnert,[2]) und der Bastard Spurio, welcher

[1]) Cf. Collins, l. c. p. 151.

[2]) Cf. ib. vol. I p. XLI: *The younger brother . . . is a close copy of Claudio in „M. for M."* Diese Behauptung geht zu weit.

seinen Vater, den Herzog, und seinen legitimen Bruder hasst und mit der Herzogin buhlt, verdankt m. E. seine Existenz dem Bastard Edmund im „King Lear.“ Bei Vindice's grotesk-grausigem Manöver mit dem Totenkopf seiner Braut, den er mit Gift bestreicht, damit sich der alte Herzog an ihm zu Tode küsse (Act III sc. 5, p. 82 ff.), fallen uns die vorsorglich vergifteten Lippen der sterbenden Perseda ein, von welchen sich Soliman den Tod küsst, in Kyd's „Soliman and Perseda“ (Act V). Der tote Herzog wird von seinen Mördern Vindice und Hippolito wie lebend aufgestellt und nochmals erstochen (Act V sc. 1, p. 129 ff.), eine Geschmacklosigkeit, welche gegenüber der Verwendung des erwürgten Mönches in Marlowe's „Jew of Malta“ (Act IV) durch seine Mörder Barabas und Ithimore noch eine Steigerung aufweist.

Der allen Lockungen des Prinzen Lussurioso widerstehenden Schwester des Rächers, der keuschen Castiza, ist eine habgierige und kupplerische Mutter an die Seite gestellt, die sich bemüht, ihre Tochter den Wünschen des Versuchers willfährig zu machen. Dasselbe Verhältnis von Mutter, Tochter und vornehmem Werber finden wir in einer Novelle des Giraldi Cinthio, Hecatommithi Deca IV Nov. 3, nur handelt Lucilla's Mutter, trotz aller Beschönigungsversuche des rührseligen Erzählers, noch weit schändlicher, weil sie ihre Tochter schlafend dem Herzog preisgibt. Im weiteren Verlauf hat diese Episode des Dramas mit der Novelle noch den Sieg der Tugend gemein, alle Nebenumstände sind verschieden. Tourneur konnte die italienische Novelle auch in einer englischen Übersetzung gelesen haben, sie steht in *Riche his Farewell to Militarie profession* vom Jahre 1581 als dritte Erzählung. [1])

[1]) Näheres über diese kleine Novellen-Sammlung, auf welche wir beim Quellen-Studium wiederholt zurückgeführt werden, in Studien p. 48 ff.

3) Philip Massinger und Painter's „Palace of Pleasure".

The Maid of Honour.[1]) — Bertoldo, der natürliche Bruder des Königs Roberto von Sizilien, ist im Kriege von den Soldaten der Herzogin von Sienna gefangen genommen worden, und sieht sich, da sein königlicher Bruder ihn nicht loskaufen will, von lebenslänglicher Haft bedroht. Da tritt eine von ihm geliebte und ihn liebende Jungfrau, die schöne und sittenstrenge Camiola, für ihn ein, sie bezahlt das geforderte, ungeheure Lösegeld, unter der Bedingung, dass er sie eheliche. Mit tausend Freuden willigt Bertoldo ein, aber schon wenige Stunden nach seiner Befreiung wird er von einer unerwarteten Gunst des Schicksals, von der plötzlichen Liebe der Herzogin Aurelia von Sienna, die sich ihm geradezu an den Hals wirft, so geblendet, dass er Ehre und Liebe vergisst und sich der Herzogin verlobt. Unmittelbar vor der Trauung verkündet Camiola seinen Treubruch, der König und die Herzogin erkennen ihre Rechte an, Bertoldo selbst liegt in Reue und neu erwachter Liebe zu ihren Füssen — aber die Jungfrau kann seine Falschheit nicht vergessen, sie versagt sich ihm und entsagt der Welt. Sie nimmt den Schleier.

Die bis jetzt noch nicht bestimmte Quelle fliesst in der Nähe, an oft besuchter Stelle: Massinger hat eine Novelle Painter's dramatisiert, die zweiunddreissigste Novelle des zweiten Bandes, überschrieben: *A Gentlewoman and Wydow called Camiola of hir owne minde Raunsomed Roland the Kyng's Sonne of Sicilia, of purpose to haue him to hir Husband, who when he was redeemed vnkindly denied hir, agaynst whom very Eloquently, she Inueyed, and although the Law proued him to be hir Husband, yet for his vnkindness, shee vtterly refused him.*[2]) Mas-

[1]) Cf. Gifford vol. III p. 1 ff. Nach Fleay (Chron. I 213): *Probably written before 1622;* gedruckt 1632.

[2]) Cf. Jacobs vol. III p. 354 ff. Als vermutlichen Gewährsmann Painter's habe ich in den ‚Studien' p. 9 Baptista Campofulgosus bezeichnet, mit der Bemerkung, dass Painter noch eine andere Quelle benützt haben müsse. Inzwischen ist Painter's einzige Quelle richtig bestimmt worden von Marcus Landau in seiner Besprechung der ‚Studien', Koch's Zeitschrift vol. VI n. F. p. 414. Painter bietet eine

singer's wesentlichste Änderungen betreffs der beiden Hauptpersonen sind, dass Camiola bei ihm Jungfrau, nicht Witwe ist, dass sich das Paar schon vor Bertoldo's Missgeschick liebte, und die überraschende Schlusswendung. Leider hat der Dramatiker versäumt, eine vollkommene Harmonie zwischen seinen Änderungen und dem ihm überlieferten Stoffe herzustellen. In der ersten, von ihm frei entworfenen Scene der Liebenden dringt Bertoldo auf Verheiratung, während Camiola's Frömmigkeit die Lösung seines Gelübdes als Malteser Ritter scheut (Act I sc. 2, p. 22 ff.) — nichtsdestoweniger lässt Massinger später Camiola durch ihren Zwischenhändler Adorni den Ehekontrakt ausdrücklichst stipulieren (Act III sc. 3, p. 69; IV 3 p. 76; V 1 p. 95), weil die Witwe in der Novelle, die vorher keine Beziehungen zu Roland gehabt hatte, die Ehe fordern, als eine *conditio sine qua non* kontraktlich feststellen lässt. Von diesem die Vornehmheit ihres Wesens schädigenden Fehler des Dichters abgesehen,[1]) ist Massinger's Camiola eine edle, fesselnde Erscheinung.

Die wichtigste der von Massinger neu geschaffenen Gestalten ist die Herzogin Aurelia von Sienna, ihre plötzliche Gunst erklärt Bertoldo's Undankbarkeit, welche in der Novelle nicht motiviert ist. Die Art und Weise, wie Massinger diese Herzogin Aurelia in die Handlung eingreifen lässt, erinnert höchst auffällig an die Rolle der gleichnamigen Schwester des römischen Kaisers Carinus in dem Drama „The Prophetess", der herrschenden Ansicht nach von Fletcher und Massinger verfasst.[2]) Wie Bertoldo an Camiola, ist auch Diocles durch ein Eheversprechen an Drusilla, die Nichte seiner Wohlthäterin Delphia, gebunden,[3]) und erweist sich ebenso pflichtvergessen, wie sich ihm die Prinzessin Aurelia

---

genaue Übersetzung von Boccaccio's Bericht in seinem Kompendium „De Mulieribus Claris": *De Camiola Vidua* Cap. CIII (Bernae MDXXXIX).

[1]) Mit richtigem Gefühl hat Gifford l. c. p. 109 diesen Ehekontrakt beanstandet. Die Quelle erklärt ihn, ohne ihn zu entschuldigen. Immer wieder müssen wir bei Shakespeare's Nachfolgern die Hast der Produktion beklagen.

[2]) Cf. oben p. 104 ff.

[3]) Act I sc. 3; cf. Dyce vol. VIII p. 224.

als Gattin anträgt,[1]) was ebenso plötzlich geschieht, wie von seiten der Herzogin Aurelia. Ausserdem ist die ganze Scene, in welcher die Herzogin um Bertoldo wirbt (Act IV sc. 4, p. 80 ff.), nach demselben Muster gebaut, wie die Scene, in der Delphia's Zauber bewirkt, dass sich die Kaiserschwester dem Maximinian in die Arme wirft[2]): der plötzliche Liebeswahnsinn des Weibes, die leidenschaftliche Schilderung der Reize des Geliebten, das Erstaunen des umworbenen Mannes, die Verblüffung und Empörung der Augenzeugen finden wir übereinstimmend in beiden Scenen. Wahrscheinlich sind auch die Aurelia-Episoden der „Prophetess" von Massinger entworfen,[3]) und er, zu dessen auffälligsten Eigentümlichkeiten die Neigung, sich selbst zu wiederholen, gehört,[4]) trug kein Bedenken, den groben, aber bühnenwirksamen Knalleffekt dieser blitzähnlichen Liebe zweimal zu verwerten.

Unter den sich um Camiola's Gunst bewerbenden Männern befindet sich Signior Sylli, die harmlose komische Figur des Dramas, in welcher Posse und Zote auf das damals mögliche Mindestmass beschränkt sind. Durch seinen Etiketten-Namen und seine Thorheiten erinnert uns Signior Sylli an einen der bekanntesten und belachtesten Vertreter seiner Spezies, an den Sir Amorous La-Foole in Ben Jonson's „Epicoene".[5])

---

[1]) Act II sc. 3; cf. ib. p. 238 f.

[2]) Act III sc. 3: cf. ib. p. 252 ff.

[3]) Die englischen Kritiker lassen den dritten Akt von Fletcher ausgeführt sein.

[4]) Boyle gab ESt. IX 211 ff. eine interessante Liste von *Parallel Passages from Massinger's Plays*, und prüfte ib. X 383 ff. auch die Stücke, an welchen Massinger mitgearbeitet haben soll, auf phraseologische Wiederholungen: p. 402 ist eine derartige Übereinstimmung in ‚Prophetess' und ‚Maid of Honour' verzeichnet.

[5]) In einem anderen Freier der Camiola, in Fulgentio, dem lasterhaften Günstling des Königs, will Fleay (Chron. I 214) den von den zwei ersten Stuarts begünstigten Duke of Buckingham erkennen, eine Vermutung, die Robert Boyle in dem Massinger-Artikel des Dict. of Nat. Biogr. (vol. XXXVII p. 10 ff.: London 1894) acceptiert und die auch mir sehr beachtenswert erscheint. Die Quelle kennt diese Rivalen Bertoldo's nicht. Jedenfalls stellt Comiolas kräftige Ausdrucksweise dem Könige gegenüber (Act IV sc. 5) dem politischen Mannes-

The Picture. [1]) — Der böhmische Ritter Mathias zieht in den Krieg, nachdem er von einem Magier ein Bild Sophia's, seiner Gattin, erhalten hat, dessen Farbe ihm jede Untreue der Frau verraten soll. Durch seine Tapferkeit bald zu hohem Ansehen gelangt, weckt Mathias, das Lob seiner Gattin verkündend, die Eifersucht der ehrgeizigen Honoria, der vergötterten Gattin des ungarischen Königs Ladislaus. Sie sendet zwei Höflinge ab, welche Sophia's gepriesene Keuschheit gefährden sollen, und übernimmt dem Ritter gegenüber selbst die Rolle der Versucherin. Ein doppelter Sieg der Gattentreue krönt das schön und fest gebaute Stück.

Das Zauberbild und die List der Gattin, mit welcher sie sich die ungestümen Werber vom Leibe hält und bestraft, hat Massinger einer von Painter (II 28) übersetzten Novelle Bandello's (I 21) entlehnt; [2]) die psychologisch fesselnde und

---

mute Massinger's das beste Zeugnis aus. In einem sehr lesenswerten Aufsatze: *The Political Element in Massinger* (Contemp. Review 1876 vol. XXVIII p. 495 ff.) hat der Historiker S. R. Gardiner versucht, die Handlungsweise des sizilianischen Königs Roberto in unserem Drama als eine Kritik des Verhaltens der zeitgenössischen Könige Englands, James I und Charles I. zu erklären. Wie Roberto sich entschieden weigert, zu gunsten des Herzogs von Urbino Krieg zu führen (Act I sc. 1, p. 11 ff.), waren James und später auch sein Sohn abgeneigt, die Ansprüche ihres Verwandten, des böhmischen Winterkönigs, mit den Waffen zu verteidigen. Die Ähnlichkeit besteht; aber jetzt, nach der Feststellung der Quelle, wissen wir, dass die Kriegsunlust des Königs kein von Massinger eingeführtes Motiv ist: schon in der Painter'schen Novelle ist zu lesen, dass der König von Sizilien seinen Unterthanen verboten hatte, den Kriegszug nach Lipari mitzumachen, und sehr erzürnt gegen alle Teilnehmer war: *King Pietro . . ., for that* [*Rowlande's*] *warres had no better successe, and done contrary to his commaundement, conceyued displeasure so wel againste him, as all others, which were at that battell* (l. c. p. 357). Deshalb weigert er sich, Rowland's Lösegeld zu zahlen.

[1]) Cf. Gifford vol. III p. 111 ff. Lic. 1629, June 8; gedruckt 1630.

[2]) Cf. Gifford l. c. p. 113, welcher seine Quellenkunde einem mir nicht zugänglichen Werke verdankt: „The Companion to the Playhouse". Über eine metrische, von Gifford auch erwähnte Version Whetstone's vgl. Studien p. 31 f., ein Einfluss dieses Gedichtes auf unser Drama ist mir nicht wahrscheinlich. Langbaine hatte die Ge-

das dramatische Interesse bedeutend steigernde Gestalt der ehrsüchtigen Königin ist seine Schöpfung, wie denn überhaupt das ganze Drama eine seiner besten Leistungen ist.

Die Versuchung der verlassenen Sophia erinnert uns an die Drangsale Imogen's, und es ist beachtenswert, dass sich ihre Versucher zuerst desselben Mittels bedienen, mit welchem Iachimo Imogen's Reinheit zu erschüttern versucht: Mathias wird von den Höflingen ebenso verläumdet, eines ausschweifenden Lebenswandels und vieler Buhlschaften bezichtigt (Act III sc. 6. p. 187 ff.), wie Posthumus von Iachimo (Act I sc. 5). Die Novelle bot Massinger keine Anregung für diese Verläumdungs-Scene. Anderseits hat er, wohl um die allzu grosse Ähnlichkeit mit dem Shakespeare'schen Drama zu vermeiden, das in der Quelle stark betonte Motiv der Wette nicht verwertet, sondern sehr glücklich durch die Eifersucht der Königin ersetzt.

---

4) Heywood und Massinger.

A Challenge for Beauty.[1]) — Zwei Handlungen, durcheinander gemischt, wie zwei Kartenspiele, ohne jede

schichte gelesen *in a Book of Novels in octavo, call'd „The Fortunate Deceiv'd, and Unfortunate Lovers", see Nov. 4 of the „Deceiv'd Lovers"*, einer öfters erwähnten Novellen-Sammlung, von der ich leider noch nicht Einsicht nehmen konnte. Über die Sage von dem Zauberbild cf. Dunlop-Liebrecht p. 287 und Anm. 368; Landau „Quellen" p. 141. Die grösste Ähnlichkeit mit der Novelle Bandello's zeigt ein me. Gedicht: „The Wright's Chaste Wife . . . A Merry Tale by Adam of Cobsam, from a Ms. . . . about 1462 a. d. copied and edited by F. J. Furnivall", London 1865 (EETS. 12); „Supplement" und „Additional Analogues to The W.'s Ch. W." by W. A. Clouston, London 1886 (EETS. 84). Von seiner Schwiegermutter erhält dieser Zimmermeister einen Rosenkranz, dessen Frische von der Treue seiner Gattin abhängt. Drei Männer erfahren das Geheimnis dieses Kranzes und thun ihr Möglichstes, ihn verwelken zu lassen, aber die tugendhafte und kluge Frau bringt es zuwege, einen nach dem anderen einzusperren, und sie zu zwingen, sich ihr tägliches Brot mit Spinnen zu verdienen, genau wie in der italienischen Fassung.

[1]) Cf. Heywood's Works (London 1874, in 6 vols.) vol. V p. 1 ff. Aufgeführt 1635 (?); gedruckt 1636.

organische Verbindung. Isabella, Königin von Spanien, verbannt den edlen Bonavida, der ihr nicht unbedingt den Ehrenpreis der höchsten Schönheit und Tugend zuerkennen will. Landesverwiesen soll er bleiben, bis er eine ihr in diesen Eigenschaften ebenbürtige Frau gefunden habe; kehrt er ohne einen solchen Phönix zurück, so muss er sterben. In England findet der Spanier das gesuchte Idealbild holder Weiblichkeit, triumphierend eilt er in seine Heimat zurück, unklugerweise allein. Die eifersüchtige Königin will seinen Worten keinen Glauben schenken, lässt ihn ins Gefängnis werfen und entsendet zwei Höflinge, welche die Tugend der Engländerin Helena versuchen sollen. — So weit wandelt Heywood m. E. vollkommen auf den Spuren Massinger's, dessen Drama „The Picture" vor wenigen Jahren beifällig aufgenommen worden war. Heywood's ehrgeizige Königin ist eine noch wesentlich unliebenswürdigere Nachfolgerin der Königin Honoria; Heywood's König Sebastian ist ebenso schwächlich, ebenso *woman-ridden*, wie König Ladislaus; Heywood's Bonavida vertritt zuerst den protestlerischen Eubulus, welcher Honoria's Einfluss zu beschränken sucht, und späterhin den auf die Keuschheit seiner Gattin pochenden Mathias; Heywood's zwei Höflinge sind farblose Kopien der Honoria umschmeichelnden und von ihr gegen die keusche Sophia entsandten Höflinge Massinger's. Das Plagiat schreit.

Die Hauptaufgabe der Heywood'schen Höflinge ist, sich eines Ringes zu bemächtigen, welchen Helena von dem scheidenden Bonavida erhalten hat, als nie zu veräusserndes Pfand. Durch Bestechung einer Dienerin gelangen sie, ohne Helena selbst gesehen zu haben, in den Besitz des Ringes, und mit diesem Kleinod in der Hand befleckt die Königin Helena's Tugend — Bonavida's Leben ist verwirkt. Im letzten Augenblick erscheint Helena und klagt einen der beiden Höflinge an, dass er ihr, nachdem er in ihren Armen ihre Gunst genossen, einen kostbaren Pantoffel gestohlen habe. Der Höfling beteuert, dieses ihn beschuldigende Weib nie gesehen zu haben: der Beweis, dass er den verhängnisvollen Ring nicht von ihr erhalten haben kann, ist erbracht. Die Königin bereut, die Liebenden werden vereinigt. —

Dieser zweite Teil der Haupthandlung zeigt die grösste Übereinstimmung mit dem ernsten Plane einer 1567 gedruckten spanischen Komödie, der „Eufemia" des Lope de Rueda.[1]) Auch in dem spanischen Stücke rühmt sich ein Bösewicht der Gunst eines keuschen Mädchens, wodurch der die Reinheit seiner Schwester preisende Bruder in Todesgefahr gerät, auch bei Rueda wird die Rechtfertigung des Mädchens und die Rettung des Verurteilten bewerkstelligt durch die listige Vorspiegelung eines unter gleichen Umständen erfolgten Diebstahls. Dass die einem Muttermale der Eufemia abgeschnittenen Härchen, welche der spanische Bösewicht einer Dienerin der Dame abgeschmeichelt und als Beweis ihres intimen Verkehrs eingeliefert hatte, bei Heywood durch einen Ring ersetzt sind, ist eine sehr vernünftige, den Forderungen der Bühne genügende Änderung, bei welcher Heywood allenfalls an das von dem scheidenden Posthumus der Imogen geschenkte, von Iachimo entwendete und als Beweis ihrer Schuld verwertete Armband gedacht haben könnte.

Gleichwohl glaube auch ich nicht, dass wir zwischen Rueda's Komödie und Heywood's Drama eine gerade Verbindungslinie ziehen dürfen. Eufemia bezichtigt ihren Verleumder des Diebstahles eines Kleinods, welches er von ihrem Kopfpolster mitgenommen habe;[2]) Helena spricht von einem kostbaren Pantoffel (*slipper*), dessen Genossen sie dem König zeigt. Dass wir es in diesem Falle mit einer willkürlichen Abweichung Heywood's zu thun haben, ist nicht anzunehmen, weil in einigen dieselbe Geschichte erzählenden italienischen Volksmärchen die unschuldige Frau auch den Diebstahl eines mit Gold gefüllten Stiefels oder eines mit

---

[1]) Cf. Rapp p. 50. Wegen der „ziemlich korrekten spanischen Eigennamen, die aber zu denen des Rueda nicht stimmen". vermutet Rapp für Heywood eine andere spanische Quelle. Eine eingehende Analyse der „Eufemia" steht in J. L. Klein's „Geschichte des spanischen Dramas" im 2. Bande (Leipzig 1872) p. 144 ff.

[2]) Ein spanischer Text der Eufemia ist mir nicht zugänglich. Klein spricht l. c. p. 156 von einem ‚Schmuck'; Moritz Rapp „Spanisches Theater" (Hildburghausen 1868). 1. Band p. 237 übersetzt: ‚ein sehr kostbares Kleinod'.

Juwelen geschmückten Pantoffels angibt, unter Vorzeigung des anderen noch in ihrem Besitze befindlichen Stiefels resp. Pantoffels.[1]) Es ist mir deshalb höchst wahrscheinlich, dass Heywood's unmittelbare Quelle irgend eine Prosa-Fassung der Geschichte war, in welcher ein Stiefel oder Pantoffel das corpus delicti war.

Die Springfeder der Nebenhandlung ist die selbstlose Freundschaft zweier Männer, eines der am weitesten verästelten Motive der Welt-Literatur. Der Spanier Valladaura liebt die ihn schnöde behandelnde Petrocella, er bittet den Engländer Ferrers, der durch Valladaura's Edelmut aus seinem Feinde in den treuesten Freund verwandelt worden ist, bei der spröden Schönen für ihn zu werben. Petrocella's und Ferrers' Herzen fliegen sich entgegen, sie gestehen sich ihre Liebe, nichtsdestoweniger fordert Ferrers als höchsten Beweis ihrer Gunst: *Love noble Valladaura, / And at his soonest appointment marry him!* (Act IV sc. 1, p. 49). Der Spanier hat dieses Zwiegespräch belauscht, unbemerkt; er bestimmt Ferrers, ihn als Priester verkleidet mit Petrocella zu vermählen, und nach der Trauung verlangt er, dass der Freund die erste Nacht bei seiner jungen Gattin zubringe, ohne sie zu berühren. Ferrers besteht auch diese Probe, Valladaura verzichtet zu seinen gunsten auf die Braut.

Diese unerquickliche Freundschafts-Geschichte, welche dramatisiert doppelt unangenehm wirkt, erinnert uns sofort an die Erlebnisse der Freunde Alexander und Lodovicus, welche in der „Historia Septem Sapientum" von dem Sohne des Kaisers erzählt werden.[2]) Die Prinzessin Florentina liebt Alexander und wird von Lodovicus geliebt, worauf

[1]) Cf. Landau „Quellen" p. 143.

[2]) Cf. Georg Buchner's Ausgabe der „Historia Septem Sapientum nach der Innsbrucker Handschrift etc." Erlangen und Leipzig 1889, p. 71 ff.; Kölbing in der Einleitung seiner Ausgabe von „Amis and Amiloun" (Heilbronn 1884) p. CXXIX; Paul Petras „Über die me. Fassungen der Sage von den sieben weisen Meistern", Grünberg 1885, p. 48; Paul Schwieger „Die Sage von Amis und Amiles", Jahresbericht über das Kgl. Friedrich Wilhelm-Gymnasium etc. (Berlin 1885, Programm 54) p. 28 ff. Auf die späteren Schicksale der Alexander und Lodovicus-Sage in England sind diese Gelehrten nicht eingegangen.

Alexander so dringlich für den Freund wirbt, dass er ihm die Braut gewinnt; späterhin hat der neuvermählte Alexander Anlass, dem Freunde seinen Platz an der Seite seiner jungen Gattin einzuräumen, wobei sich Lodovicus' Treue bewährt: genau dieselben Freundschafts-Proben wie in Heywood's Drama. Die Sage von Alexander und Lodovicus, ein Abklatsch der weitverbreiteten Amicus- und Amelius-Sage, scheint diese in der englischen Literatur des sechzehnten Jahrhunderts ganz verdrängt zu haben. Aus dem letzten Dezennium haben wir Kunde von einem Drama, betitelt „Alexander and Lodowick", Henslowe führt es in seinem Diary am 14. Januar 1597 als *n[ew] e[nterlude]* an und verzeichnet bis zum 15. Juli desselben Jahres fünfzehn Vorstellungen. Dass dieses uns leider nicht erhaltene Stück eine gewisse Zugkraft besessen haben muss, wird uns am schlagendsten dadurch bewiesen, dass sich der ausschliesslich praktischen Beweggründen Rechnung tragende Henslowe noch im Jahre 1598 veranlasst fühlte, das Drama käuflich zu erwerben.[1]) Überliefert ist uns ein nicht datiertes Flugblatt mit einer *black letter* Ballade, welche ihre Entstehung möglicherweise der Popularität dieses Dramas verdankt: *The pleasant History of Alexander and Lodwicke, who were so like one another, that none could know them asunder; wherein is declared how Lodwicke married the Princesse of Hungaria in Alexander's name, and how each night he layd a naked sword betweene him and the Princesse, because he would not wrong his friend. To the tune of „Flying Fame".*[2]) Zeitgenössische Dramatiker erwähnen die Freunde als bekannte Typen, wie wir heute von Orest und Pylades sprechen, so

[1]) Cf. F. G. Fleay's „Chronicle History of the London Stage 1559—1642" (London 1890) pp. 100, 103. 105. In Collier-Hazlitt's „Shakespeare-Library" (London 1875), Part I vol. IV p. 180 ist ein holländisches Drama von Alexander und Lodwick erwähnt, gedruckt in Amsterdam 1618. möglicherweise eine Bearbeitung des verlorenen englischen Stückes. Eine Arbeit, welche die Beziehungen des holländischen Dramas zu dem englischen im 17. Jahrhundert zusammenfassend darstellen würde, wäre hochwillkommen.

[2]) Cf. Hazlitt's Handbook p. 6. Einen Neudruck dieser Ballade bietet Thomas Evans in den „Old Ballads, Historical and Narrative", in 4 vols., London 1810 (2nd Ed.); vol. I p. 77 ff.

z. B. Thomas Dekker, der in seinem „Satiromastix" (1602) den Captain Tucca zu Horace sagen lässt: *Thou and I hencefforth will bee Alexander and Lodwicke, the Gemini*;[1]) John Cooke in „Greenes Tu quoque: or, The Cittie Gallant" (1614): *O, you pretty sweet-faced rogues! That for your countenances might be Alexander and Lodwick:*[2]) John Webster, dessen „Duchess of Malfi" (ca. 1612?) im Scherz zu ihrem Gatten sagt: *If you please. Like the old tale in Alexander and Lodowick, / Lay a naked sword between us, keep us chaste* (Act I sc. 2).[3]) Bei dieser Popularität der beiden Freunde hat es gar nichts Überraschendes, dass sich der stets stoffhungrige Heywood ihre Geschichte für seine Zwecke zurechtstutzte.

Konstruktionsfehler, wie Bonavida's unverständlicher und gänzlich unmotivierter Entschluss, allein, ohne Helena, nach Spanien zurückzukehren (Act II, p. 21) — Geschmacklosigkeiten, wie Petrocella's angebliche Ermordung ihres Gatten in der Brautnacht, eine hochtragische Scene, die mit allgemeinem Gelächter schliesst (Act V, p. 60) — Gemeinheiten, wie die blödsinnige Hosen-Abhandlung, mit welcher Heywood die Ohren Helena's beleidigen lässt (Act III, p. 43 f.), verderben uns die Freude an der romantischen Handlung. Die Sprache ist dünnflüssig, voll abgebrauchter, hastig wiederholter Theaterphrasen. Einige auffälligere Bilder könnte Heywood seinem Zeitgenossen Webster entlehnt haben. Sein Ferrers sagt: *My friend and I / Like two chaine-bullets, side by side, will fly / Thorow the jawes of death* (Act II, p. 26), wie

---

[1]) Cf. Works vol. I p 235.

[2]) Cf. Dodsley-Hazlitt vol. XI p. 239.

[3]) Cf. Hazlitt's Ausgabe vol. II p. 178. Später im 17. Jahrhundert hat ein gewisser Francis Kirkman eine Version der „Hist. Septem Sap." veröffentlicht unter dem Titel „The History of Prince Erastus and the seven wise Masters of Rome", London 1674, wozu Collier, Bibliogr. and Crit. Account. vol. I p. 436 bemerkt: *The latter part of his 'Erastus' is made up of the story of an old play called 'Alexander and Lodowick'.* Von diesem alten Drama wird Kirkman wohl nicht viel mehr gewusst haben als wir, seine Publikation geht vermutlich über eine französische Brücke, auf die 1542 zuerst gedruckte, italienische Fassung der 'Hist. septem Sap.' zurück, auf „I compassionevoli avvenimenti di Erasto" (cf. Landau „Quellen" p. 59).

Webster's Bosola gesagt hatte: *Your brother and yourself are worthy men | . . . and your vengeance, | Like two chain'd bullets, still goes arm in arm* (Duchess of Malfi, Act IV sc. 2);[1]) Valladaura klagt: *All my attempts | Like curses shall against the winde flie back | In mine owne face and soile it* (Act IV, p. 57) — Worte, die wie ein verstümmeltes Echo von Vittoria's kraftvoller Verteidigung klingen: *For your names | Of whore and murderess, they proceed from you, | As if a man should spit against the wind: | The filth returns in's face* (White Devil, Act 3 sc. 2).[2]) Der Nachahmer hat das energische Bild verdorben, Flüche beschmutzen nicht.

---

[1]) Cf. Hazlitt's Ausgabe vol. II p. 250: Anglia XII 139 ist ein älteres Beispiel dieses Bildes verzeichnet, aus Fairefax' Tasso.

[2]) Cf. ib. p. 60.

Verzeichnis der Dramen.

Alchemist 12.
Antonio and Mellida 21.
Antonio's Revenge 22.
Atheist's Tragedy 137.
Bartholomew Fair 14.
Beggars' Bush 109.
Bloody Brother 122.
Bonduca 67.
Captain 55.
Case is Altered 1.
Catiline his Conspiracy 14.
Challenge for Beauty 145.
Chances 92.
Coxcomb 53.
Cupid's Revenge 46.
Custom of the Country 65.
Cynthia's Revels 4.
Devil is an Ass 14.
Double Marriage 80.
Dutch Courtezan 28.
Eastward Hoe 31.
Elder Brother 120.
Epicoene 9.
Every Man in his Humour 2.
Every Man out of his Humour 3.
Fair Maid of the Inn 117.
Faithful Friends 62.
Faithful Shepherdess 39.
Fall of Mortimer 18.
False One 79.
Four Plays in One 48.
Honest Man's Fortune 57.
Humorous Lieutenant 83.
Insatiate Countess 30.
Island Princess 98.
King and no King 44.
Knight of Malta 68.
Knight of the Burning Pestle 41.
Laws of Candy 72.
Little French Lawyer 60.
Lovers' Progress 123.
Love's Cure 110.
Love's Pilgrimage 127.
Loyal Subject 76.
Mad Lover 78.
Magnetic Lady 18.
Maid in the Mill 111.
Maid of Honour 141.
Maid's Tragedy 38.
Malcontent 31.
Monsieur Thomas 94.
New Inn 18.
Nice Valour 121.
Night-Walker 125.
Noble Gentleman 119.
Parasitaster 27.
Philaster 36.
Picture 144.

Pilgrim 100.
Poetaster 4.
Prophetess 104.
Queen of Corinth 74.
Revenger's Tragedy 138.
Royal King and Loyal Subject 133.
Rule a Wife and have a Wife 115.
Sad Shepherd 18.
Scornful Lady 52.
Sea Voyage 106.
Sejanus his Fall 7.
Spanish Curate 107.
Staple of News 16.
Tale of Tub 18.
Thierry and Theodoret 35.
Two Noble Kinsmen 128.
Valentinian 71.
Volpone 8.
What you will 26.
Widow 64.
Wife for a Month 114.
Wild-Goose-Chase 103.
Wit at Several Weapons 61.
Wit without Money 62.
Woman-Hater 34.
Woman killed with Kindness 135.
Woman's Prize 90.
Women Pleased 86.
Wonder of Women 24.

Verzeichnis der Quellen.

Die nach der Meinung des Verfassers neuen Quellen-Nachweise sind besternt (*).

Aleman. Mateo
Guzman di Alfarache 60.
Anonyme Dramen
Alexander and Lodowick *149.
Brunhowlte 36.
Edward the Third *63.
London Prodigal *17. *18. *53. 127 A[nmerkung] 2.
Triumph of Time (?) 51 A. 2.
Valiant Welshman 68.
Ariost 107.
Aristophanes
Frösche 6.
Lysistrate 91.
Plutos 16.
Wespen 17.
Bandello
Novelle **I. 2:** *76. *134. **I. 4:** *29. 30. *108. **I. 15:** 31. 112. **I. 21:** 144. **I. 41:** 25. **I. 42:** 51. **II. 15:** 77. 112. **II. 41:** *126. **II. 44:** *69. **II. 55:** *97. **III. 19:** 79.
Barclay, Alexander
Ship of Fools *27. *31 A. 2.
Beaumont and Fletcher
King and no King *45. *118.
Little French Lawyer. *127.
Mad Lover *116. *120.
Maid's Tragedy 63. 114.
Noble Gentleman 122. *127.
Philaster *48.
Prophetess *142 f.
Thierry and Theodoret *114.
Widow (Middleton?) 18.
Bellan, Sieur de
Histoire Memorable de Dias Espagnol etc. 99.
Belleforest, François de
Histoires Tragiques *126.
Bibel
Genesis *107 A. 3.
Könige 8.
Richter *36.
Boccaccio
Decameron **II. 2:** 64. **III. 3:** *16. 27. *64. **III. 5:** 15. **IV. 2:** 138 A. 2. **V. 1:** *120. **V. 7:** 50. **VII. 4:** *95. **VII. 6:** 88. 138. **VII. 7:** *55. **VII. 8:** 88. **VIII. 4:** *95. **VIII. 8:** 88. **IX. 2:** *95. **X. 4:** *70. **X. 5:** 49.
De Mulieribus Claris 141 A. 2.
Caussin, Nicolas 118 A. 1.

Cervantes
Don Quixote 41 f. *54. 82. 103. 105.
Novelas Exemplares *74 f. 92 f. 117. 117. 128.
Persiles y Sigismunda 65 ff.
Cespedes, Gonzalo de
Poema Tragico del Español Gerardo 108. 111 f.
Chapman, George 75 A. 1.
Chaucer
Franklin's Tale 49.
House of Fame 17.
Knight's Tale 129.
Merchant's Tale *62.
Wife of Bath's Tale 88.
Chettle, Henry
Hoffman 139.
Cicero 14.
Dankbare Toten *124 A. 2.
D'Audigier, Henry
Histoire tragi-comique de notre temps 123.
Dekker, Thomas
Honest Whore *56. *59.
Satiromastix *50. *63.
Des Periers, Bonaventure *136 A 1.
Dion Cassius 8.
Flores, Juan de
Historia de Grisel y Mirabella *87 ff.
Forde, Thomas 83 f.
Giovanni Fiorentino, Ser
Pecorone I. 1: *97.
Giraldi Cinthio, Giovanbattista
Hecatommithi III. 6: 136 A. 1. IV. 3: *140. VI. 6: 66 A. 1. VIII. 10: *47 A. 1. X. 9: 73.
Guarini, Giovanbattista
Pastor Fido 39.
Heywood, Thomas
Gynaikeion 58 f.
Royal King and Loyal Subject 76.
Historia Septem Sapientum *148 f.
Holinshed 68.
Horaz 3. 5.
Ilicini, Bernardo 137.
Jest Books *92.
Jonson, Ben
Epicoene *90. *116. *143.
Every Man in his Humour *6.
Every Man out of his Humour *4. 6. 41.
New Inn 128.
Jovius, Paulus 34.
Juvenal 3.
Kyd, Thomas
Hamlet *21. *23.
Soliman and Perseda 7. *140.
Spanish Tragedy 22. 23.
Legenda Aurea *58.
Libanius 9.
Lucan 24.
Lucian
Lexiphanes 5.
Timon 51.
Machiavelli 15.
Marguerite de Valois.
Heptameron 136 A. 1.
Marlowe
Jew of Malta *140.
Marston, John
Antonio and Mellida 43.
Dutch Courtezan *57. *108.
Insatiate Countess *108. 138.
Malcontent *45.
Parasitaster *96.
Satires *32 A. 3.
Scourge of Villany 28.
What you will *45.
Massinger, Philip
Picture *146.
Montaigne *25 A. 1.
Montemayor, Jorge de
Diana 37.
Ovid 28.
Painter, William
Palace of Pleasure I. 27: *97. I. 33: 64 A. 2. I. 42: 51. I. 45: *69. I. 47: *98. I. 58:

*136. **I. 66:** 29. **II. 4:** *76. *134. **II. 7:** 25. **II. 19:** *70. **II. 22:** 77. 112. **II. 24:** *29. 30. *108. **II. 26:** 30. **II. 28:** 144. **II. 30:** *136 f. **II. 32:** *141.
Petrarca 49. 52.
Petronius Arbiter 8.
Plautus
Amphitruo 26.
Aulularia 2.
Captivi 1. 2.
Casina 11.
Mostellaria 12.
Poenulus 13.
Riche, Barnabe *140.
Rueda, Lope de
Eufemia 147.
Sallustius 14.
Seneca 14.
Thyestes 158.
Shakespeare
Antony and Cleopatra 68. 80.
As you like it *73. *78 f. *110.
Cymbeline 37. *145. *147.
Hamlet *35. *35. 37. *46. *84 A. 2. *85. *119. *123. 129. 139.
Julius Cæsar *74 A. 1. 81. *93 A. 2. 105 A. 2. *120. *125.
King Henry IV A. *44 f. *72. 77 A. 3. *84. 84 A. 2. — B. 7. 53. *111.
King John *71. 115.
King Lear *44. *140.
Love's Labour's Lost 129.
Macbeth *24. *25. *37 A. 1. *41. 79 A. 1. 84 A. 2. *113 A. 1. 129 f.
Measure for Measure 28. 139.
Merchant of Venice 2. *53. 110.
Merry Wives of Windsor 26. 41. 61.
Midsummer-Night's Dream 40. *48. 103. *110 A. 1. 129.
Much Ado about Nothing 22. *80.
Othello 56. *56. *70.
Richard III *80. *105 A. 2. 123.
Romeo and Juliet 6. 22. *43. *44. *61. 70. 84 A. 1. *93. 112.
Taming of the Shrew 90. 116.
Tempest *105. 106.
Twelfth Night 11. 37. *91.
Two Gentlemen of Verona *27. 38. 75 A. 1.
Winter's Tale *60.
Sidney, Sir Philip
Arcadia *21. 38. 39. 46 f. *48. *77.
Spenser
Fairy Queen *39 f. 40.
Tacitus 8. 67.
Terenz
Adelphi 52 f.
Tourneur, Cyril 63 A. 2. 88 A. 2.
Vega, Lope de
El Peregrino en su Patria *101 f.
El Robo de Helena *113.
Vergil *106 A. 3.
Warner, William 106 A. 2.
Wanley, Nathaniel 118 A. 1.
Webster, John
Duchess of Malfi *151.
White Devil *151.
Whetstone, George *135 A. 1.

Nachträge.

Während des Druckes der vorstehenden Abhandlung erschienen folgende ihr Gebiet streifende Werke: „English Writers“ vol. XI (London 1895): *Shakespeare and his Time: under James I.* By Henry Morley and W. Hall Griffin. Die im zwölften und dreizehnten Kapitel dieses Bandes (p. 216 ff.) gelieferte Skizze der dramatischen Thätigkeit Ben Jonson's und der Freunde Beaumont und Fletcher bietet der Quellenforschung nichts Neues. In der Bibliographie Fletcher's (p. 379 ff.) sind bei jedem einzelnen der fraglichen Dramen die verschiedenen Ansichten über die Autorschaft verzeichnet. — „Contributo allo studio della novella francese del XV e XVI secolo considerata specialmente nelle sue attinenze con la letteratura italiana.“ Da Pietro Toldo. Roma 1895. In dieser interessanten Arbeit sind anlässlich französischer Imitationen verschiedene der von mir als Quellen erwähnten italienischen Novellen berührt; zu einer neuen Quelle für die noch nicht unter Dach und Fach gebrachten englischen Dramen hat sie mir jedoch nicht verholfen. — „John Marston als Dramatiker“ von Ph. Aronstein (ESt. XXI 28 ff.). In dieser Fortsetzung seines p. 33 Anm. 1 citierten Aufsatzes hat Aronstein, der auf der Bullen'schen Ausgabe fusst, auch Marston's Quellen kurz besprochen und mir auf diese Weise eine sehr willkommene Kontrolle meiner Ausführungen gewährt. Die von mir als eigene Beobachtung hervorgehobene Ähnlichkeit der Lorenzo-Pedringano- und Piero-Strotzo-

Episoden (vergl. oben p. 23) ist auch bei Aronstein erwähnt (l. c. p. 35). Dass der „Thyestes“ des Seneca Marston's „Antonio and Mellida“ auch stofflich beeinflusst haben kann — „die scheinbar freundschaftliche Aufnahme des Andrugio durch seinen Feind und die spätere Zerstückelung des kleinen Julio sind wohl diesem Drama entlehnt“ (l. c. p. 35) — möchte ich nicht bestreiten. Zwischen der „Carthaginoise“ des Montchrestien und der Marston'schen Sophonisba darf keine Verbindungslinie gezogen werden, die beiden Dramen sind durchaus verschieden komponiert. Aronstein's wohl auf Andrae zurückgehende Notiz: „In dieser Bearbeitung kommt nämlich auch wie bei Marston eine Zauberei vor“ (l. c. p. 52), ist irrtümlich. Das übernatürliche Element der französischen Tragödie beschränkt sich auf einen der üblichen, prologisierenden Seneca-Geister, auf eine Furie, welche vor dem dritten Akte weitere Gräuel in Aussicht stellt, mit der Handlung selbst aber nichts zu schaffen hat. Marston's Hexen- und Geisterspuk stammt aus Lucan und — m. E. — aus Shakespeare's Macbeth. Zu den übrigen Stellen, an welchen meine Darstellung, kürzend oder zumeist erweiternd, von Aronstein's Mitteilungen abweicht, habe ich nichts zu bemerken. — Der p. 25 Anm. 1 citierte Aufsatz der Zeitschrift Poet Lore (II, 1890 No. 6 und 7) ist, wie mir Herr Hans H. Busse freundlichst mitteilt, von L. M. Griffiths verfasst und beschäftigt sich nur mit den Shakespeare-Anklängen des Doppelspieles von „Antonio and Mellida“. — P. 58 z. 14 v. o. lies Cap. CLII p. 677 ff. — Zu p. 83 Anm. 2 ist jetzt noch auf einen Aufsatz von Gaston Paris zu verweisen, betitelt *La légende du mari aux deux femmes*, veröffentlicht in dem Sammelbande „*La Poésie du Moyen Age, Leçons et Lectures. Deuxième Série*“ (Paris 1895), p. 109 ff.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

Inhaltsangabe.

Seite

Vorwort V

Verzeichnis der Ausgaben und öfters citierten Werke VII

I. Ben Jonson 1

II. John Marston 21

III. Beaumont und Fletcher 34

Anhang:

1) Thomas Heywood und Painter's „Palace of Pleasure" 133

2) Cyril Tourneur's Tragödien 137

3) Philip Massinger und Painter's „Palace of Pleasure" 141

4) Heywood und Massinger 145

Verzeichnis der Dramen 152

Verzeichnis der Quellen 154

Nachträge 157

In der **A. Deichert'**schen Verlagsbuchh. Nachf. **(Georg Böhme)**, Erlangen & Leipzig, ist ferner erschienen:

Hermann, E., Ergänzungen und Berichtigungen der hergebrachten Shakespeare-Biographie. Mk. 2.—.

— — Anhänge dazu. Mk. 2.—.

= Weitere Beiträge, Ergänzungen mit Anhang zusammen für Mk. 6.—. =

— Urheberschaft und Urquell von Shakespeares Dichtungen. Ein Essay. Mk. 1.—.

Amis et Amiles und Jourdains de Blaivies. Nach der Pariser Handschrift zum erstenmale herausgegeben von **Konrad Hofmann. Zweite,** vermehrte und verbesserte Auflage. Mk. 4.—.

Blase, Dr. **H.,** Geschichte des Irrealis im Lateinischen, zugleich ein Beitrag zur Kenntnis des afrikanischen Lateins. Mk. 2.40.

Dernedde, Dr. **R.,** Ueber die den altfranzösischen Dichtern bekannten epischen Stoffe aus dem Altertum. Mk. 4.—.

Evers, Dr. **R. W.,** Beiträge zur Erklärung und Textkritik von Dan Michel's Ayenbite of Inwyt. Mk. 2.—.

Fricke, Dr. **R.,** Das altenglische Zahlwort. Eine grammatische Untersuchung. Mk. 2.—.

Heuser, Dr. **W.,** Die mittelenglischen Legenden von St. Editha und St. Etheldreda. Mk. 1.—.

Lincke, Dr. **K.,** Die Accente im Oxforder und im Cambridger Psalter sowie in anderen altfranzösischen Handschriften. Eine paläographisch-philologische Untersuchung. 80 Pf.

Link, Dr **Th.,** Ueber die Sprache der Chronique rimée von Philippe Mousket. 80 Pf.

Raumair, Dr. **A.,** Ueber die Syntax des Robert de Clary. Mk. 1.80.

Schröder, Dr. **R.,** Glaube und Aberglaube in den altfranzösischen Dichtungen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Mk. 2.60.

Schüddekopf, Dr. **A.,** Sprache und Dialekt des mittelenglischen Gedichtes William of Palerne. Ein Beitrag zur mittelenglischen Grammatik. Mk. 2.—.

Sittl, Dr. **K.,** Die lokalen Verschiedenheiten der lateinischen Sprache mit besonderer Berücksichtigung des afrikanischen Lateins. Mk. 2.80.

Tolle, Dr. **K.,** Das Betheuern und Beschwören in der altromanischen Poesie mit besonderer Berücksichtigung der französischen. Eine vergleichende Studie. Mk. 1.20.

Wölfflin, Prof. Dr. **E.,** Lateinische und romanische Comparation. Mk. 2.—.

Zingerle, Dr. **W.,** Ueber Raoul de Houdenc und seine Werke. Eine sprachliche Untersuchung. Mk. 1.—.

Soeben erschien:

Die neusprachliche
Reform-Literatur
von 1876—1893.

Eine bibliographisch-kritische Übersicht

von

H. Breymann.

10 Bogen. Mk. 3.—.

Demnächst erscheint:

Die
phonetische Literatur
von 1876—1895.

Eine bibliographisch-kritische Übersicht

von

H. Breymann.

ca. 4 Bogen. ca. Mk. 1.20.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a/S.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PR
651
K65

Koeppel, Emil
Quellen-studien zu
den dramen

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHELF POS ITEM C